ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

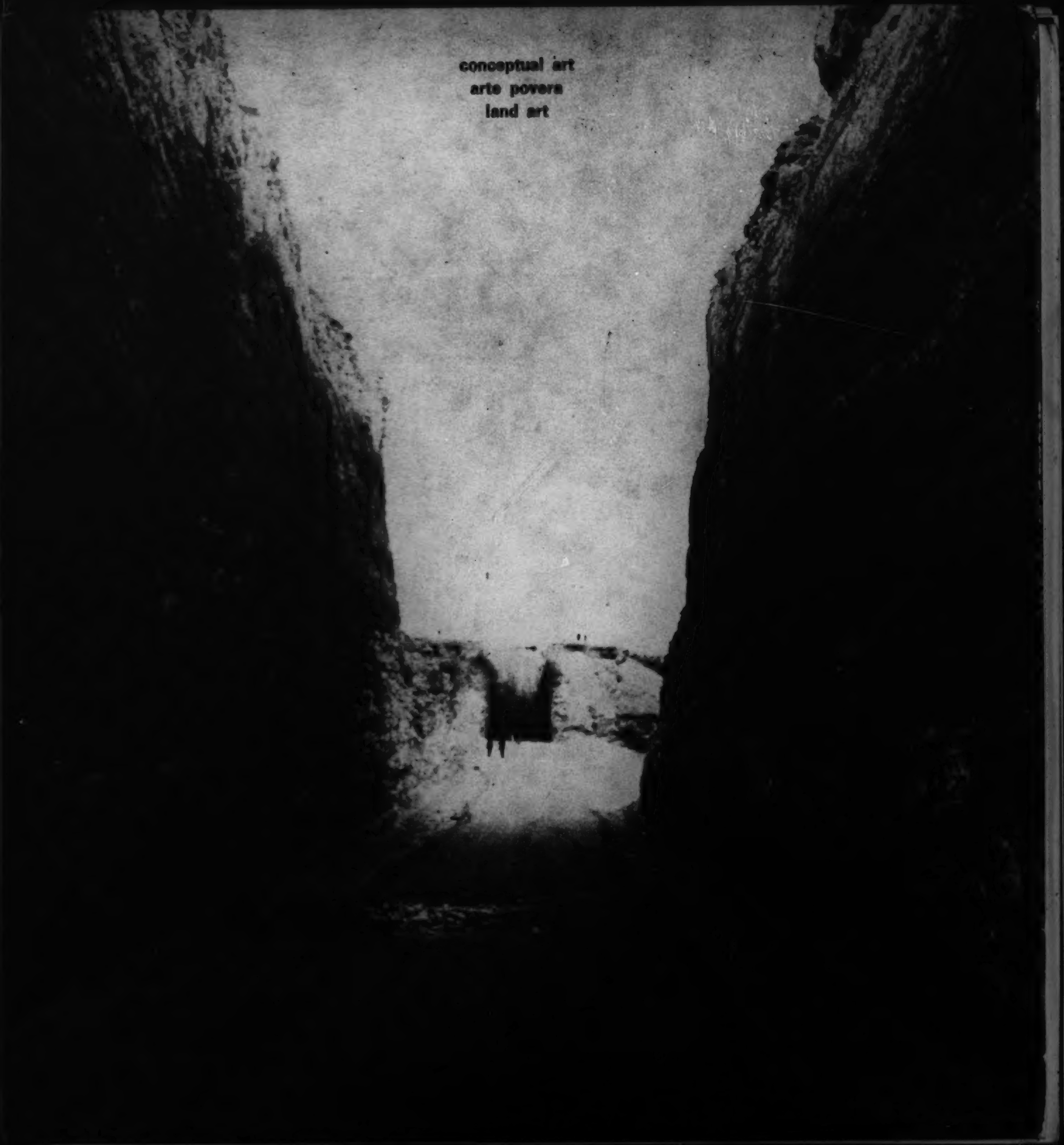
Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

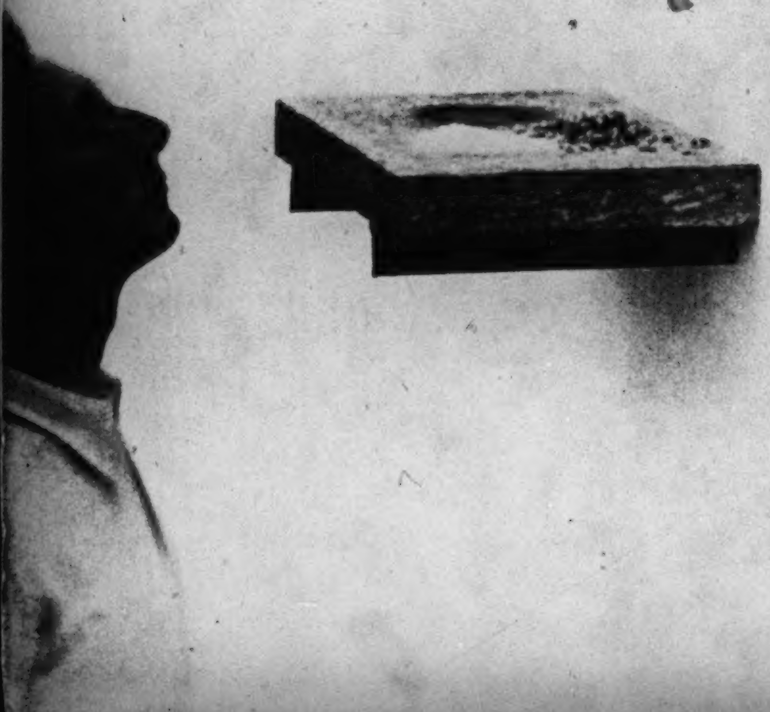
Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

General

conceptual art
arte povera
land art





conceptual art arte povera land art
(a cura di Germano Celant)

Torino
Galleria civica d'arte moderna
giugno luglio 1970

Il Museo Civico di Torino ringrazia tutti gli artisti, Germano Celant che ha curato mostra e catalogo, Gian Enzo Sperone per l'aiuto alla realizzazione, Giuseppe Panza di Biumo, Peppino Agrati, Carlo Giani, Pierluigi Pero, Leo Castelli, John Weber, Rolf Ricke, John Gibson, Luciano Pistoi, Francoise e Yvon Lambert, Ileana e Michael Sonnabend, Fabio Sargentini, Konrad Fischer, Anne De Dekker, Marilyn Fischbach, per la collaborazione al reperimento del materiale per il catalogo e la mostra e Franco Mello che ha coordinato l'impostazione grafica.

È inoltre grato per la collaborazione all'organizzazione ed allestimento della mostra a:
Aldo Passoni, vicedirettore dei Musei civici
Silvana Pettenati, conservatore delle raccolte d'arte
Giulio Pasta, segretario
Cecilia Giudici Servetti, bibliotecaria
Anna Scoffone, Mario Faussone, Gabriella Gojo Pauna, Maria Metilde Vottero, Miranda Avogadri, Nicoletta Ronzan Castaldo, Luciano Inguaggiato.

© 1970, Galleria civica d'arte moderna, Torino
via Magenta 31
tutti i diritti riservati

conceptual art arte povera land art

films

1. Robert Barry, Some of red seconds, 1968, 16 mm.
2. John Baldessari, Untitled, 1969, 16 mm.
3. Joseph Beuys, Eurasienstrab, Wien, 1967, 16 mm, bianco e nero, 30'.
4. Renato Ferraro, Comunicato speciale, 1968, 16 mm.
5. Mario Ferrero, Michelangelo andrà all'inferno, 1969, 16 mm, sonoro, 10'.
6. Dennis Oppenheim, Arm & Wire, 1969, 16 mm.
7. Dennis Oppenheim, Arm & Aspalt, 1969, 16 mm.
8. Richard Serra, Hand Scraping, 1969, 16 mm.
9. Richard Serra, Untitled, 1969, 16 mm.
10. Richard Serra, Untitled, 1969, 16 mm, sonoro, 25'.
11. Keith Sonnier, Rub Down, 1970, black and white, sound, 16 mm, trascritto da videotype.
12. Pia Epremian, Pistoletto e Sotheby, 1968, 8 mm, colore, sonoro, 23'.

catalogo come

elenco di oggetti della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità, compilato secondo criteri determinati

spazio in cui si riproducono documenti pubblici o privati

segno di un passaggio, ricordo, testimonianza, vestigio

quaderno o volume rilegato, in cui si raccolgono fotografie, scritti, idee, eccetera

prodotto dell'attività del pensiero o dell'immaginazione, considerato come complementare all'attività concreta

tutto ciò che serve a documentare, a fornire mezzi o materiale informativo in un determinato campo di ricerca

oggetto di studio

testimonianza storica

insieme di fogli delle stesse dimensioni, stampati o manoscritti, cuciti insieme secondo un certo ordine e racchiusi da una copertina per lo più rigida

interpretazione critica delle vicende da ricordare
ciò che fa rivivere nella mente il passato

indicazione sommaria di quel che costituisce il termine di un'attività, di tutto ciò che cade sotto i sensi, di un processo mentale

massima entropia del lavoro in arte

conoscenza di un esserci che condiziona che cosa e come percepiamo oggi

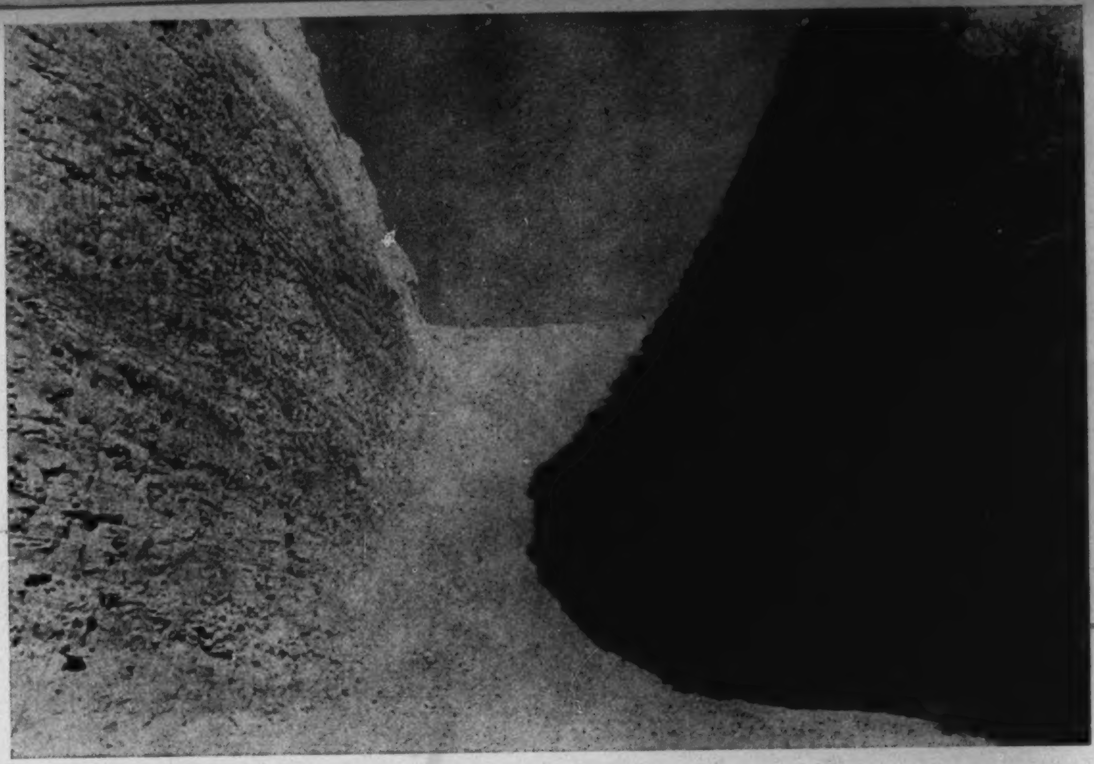
reperimento di un altro spazio

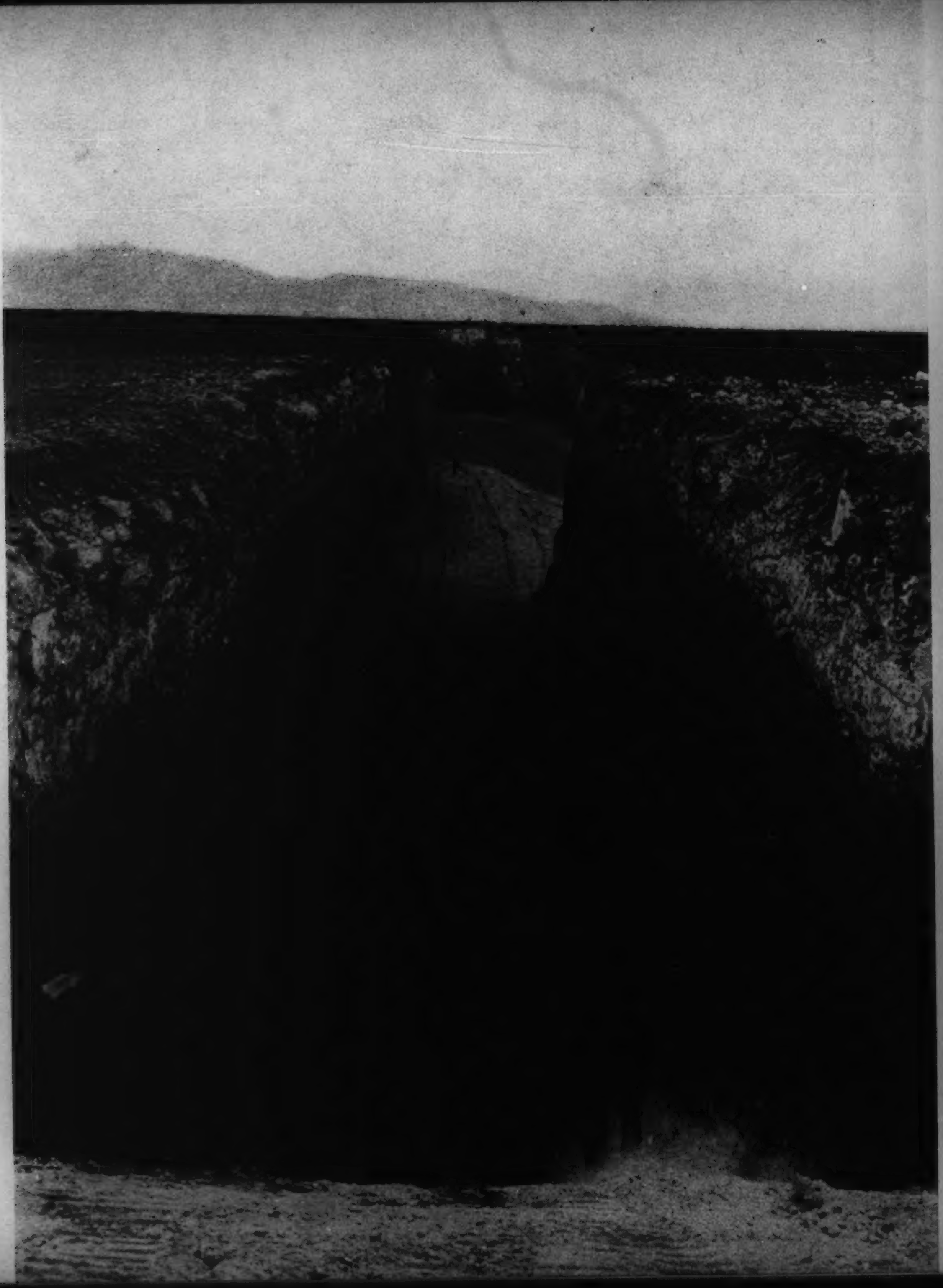
atto o effetto del riprodurre immagini e parole

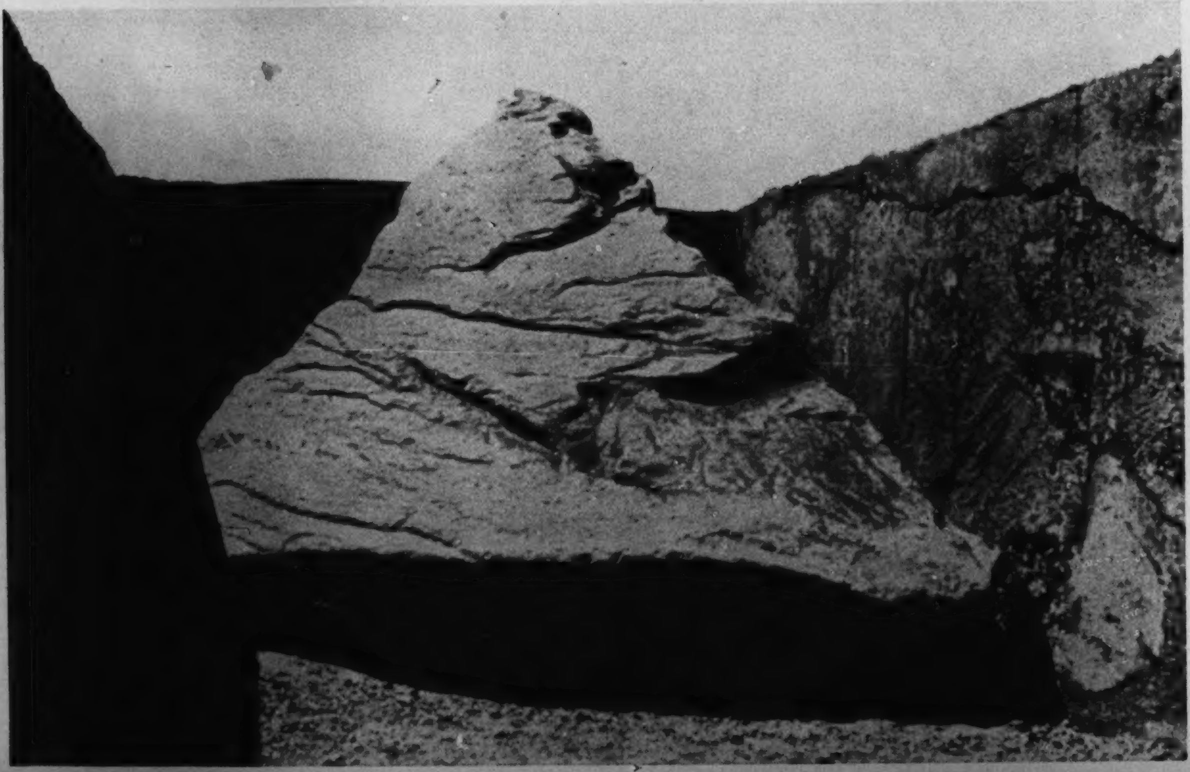
insieme di un numero finito o infinito di elementi

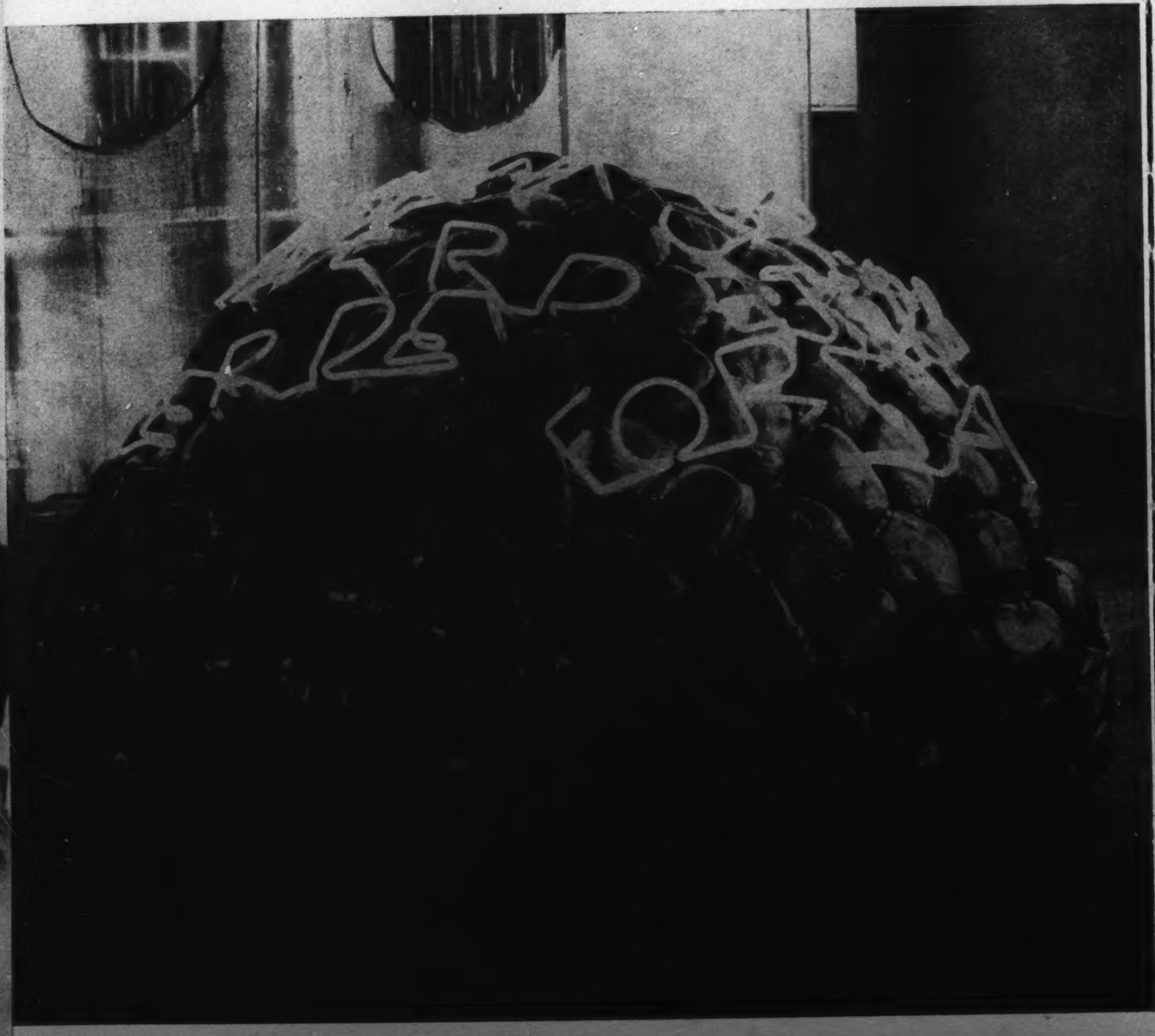
oggetto interposto

raccolta di scritti e documenti consultati per la stesura di un'opera

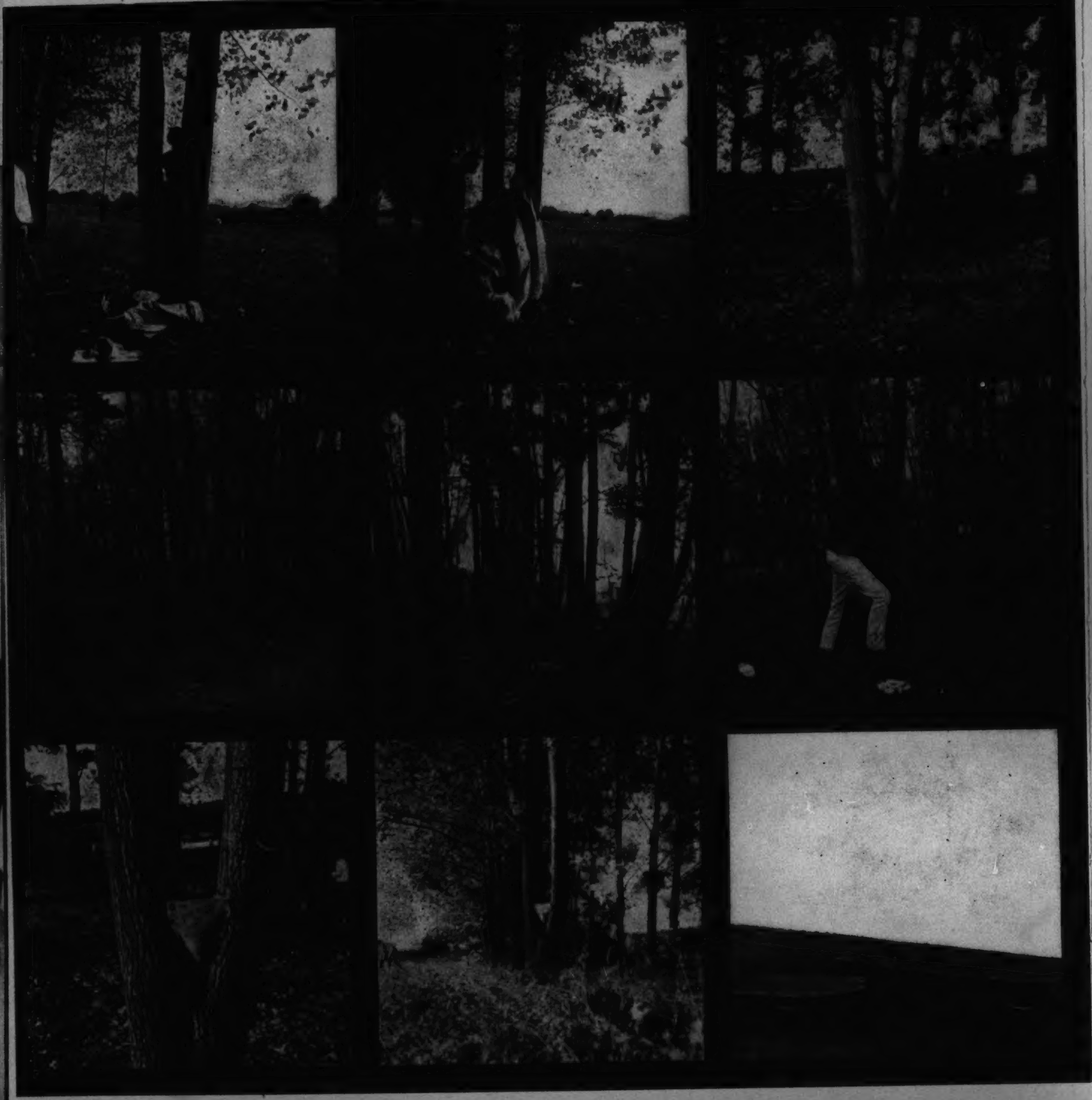








erz



O
serie di
Fibonacci
Mario Mer

SOMETHING OLD SOMETHING NEW SOMETHING BORROWED SOMETHING BLUE

Weiner

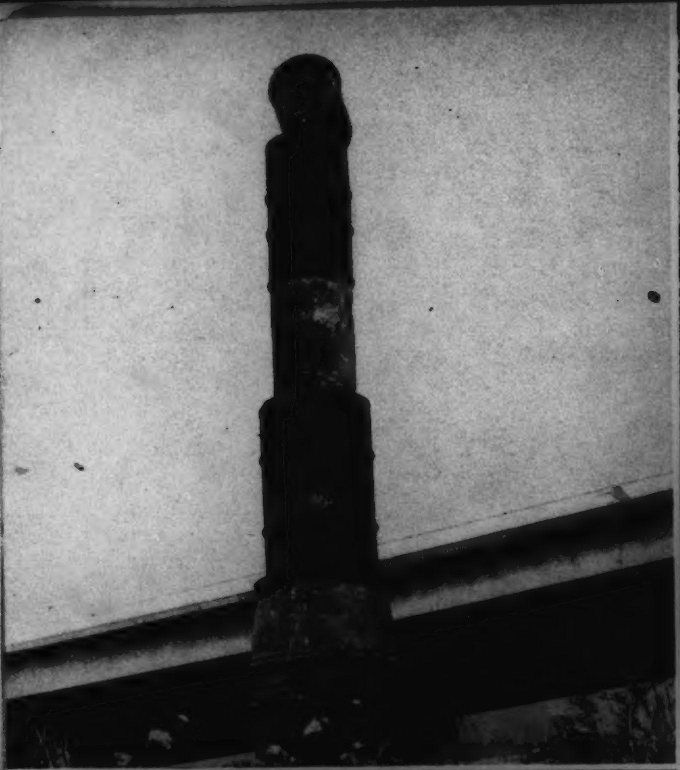
1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece need not to be built

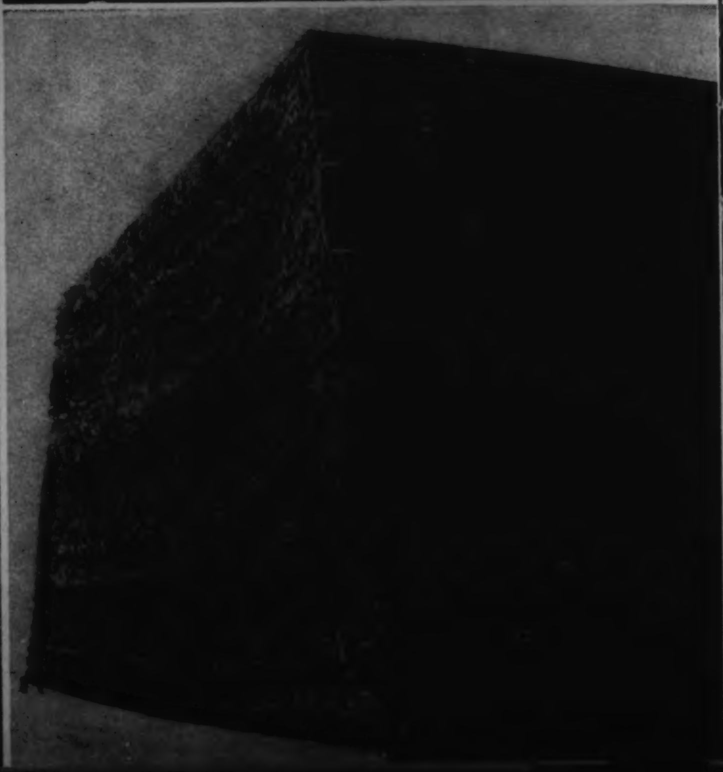
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

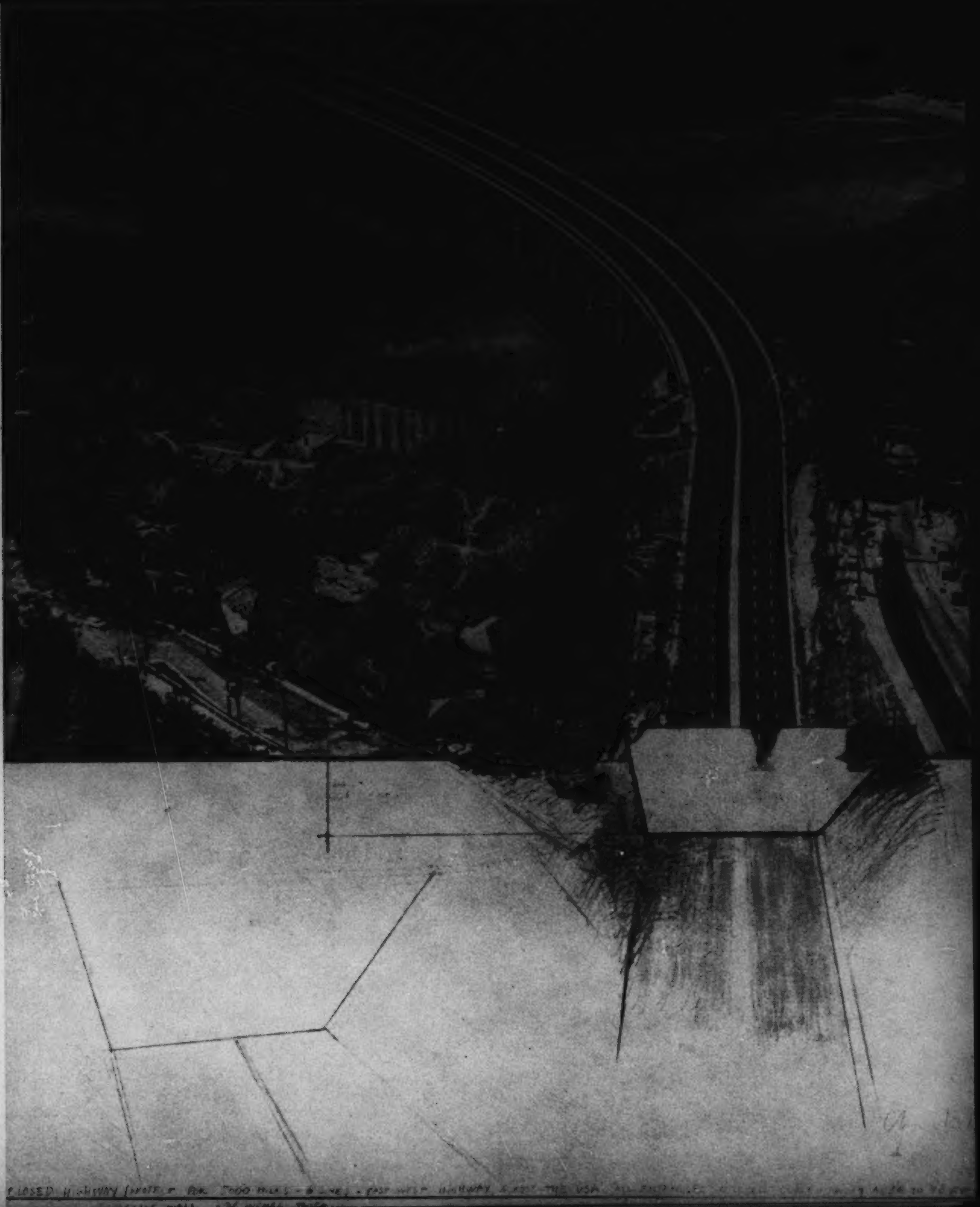
THE DISPOSAL OF A NATURAL RESOURCE

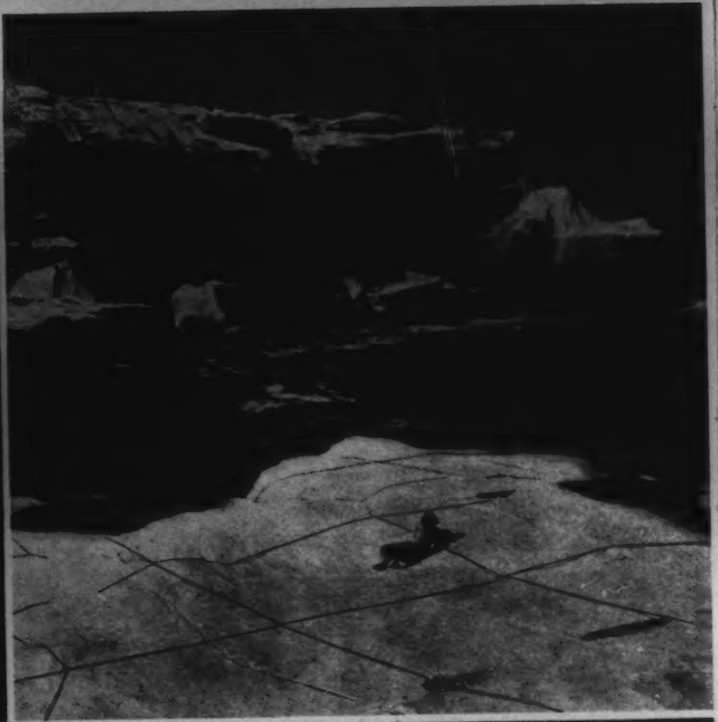
FLUSHED

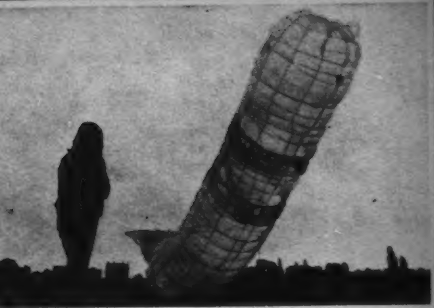
ONE STEEL I BEAM PLACED UPON A BOUNDARY AND ALLOWED TO REST

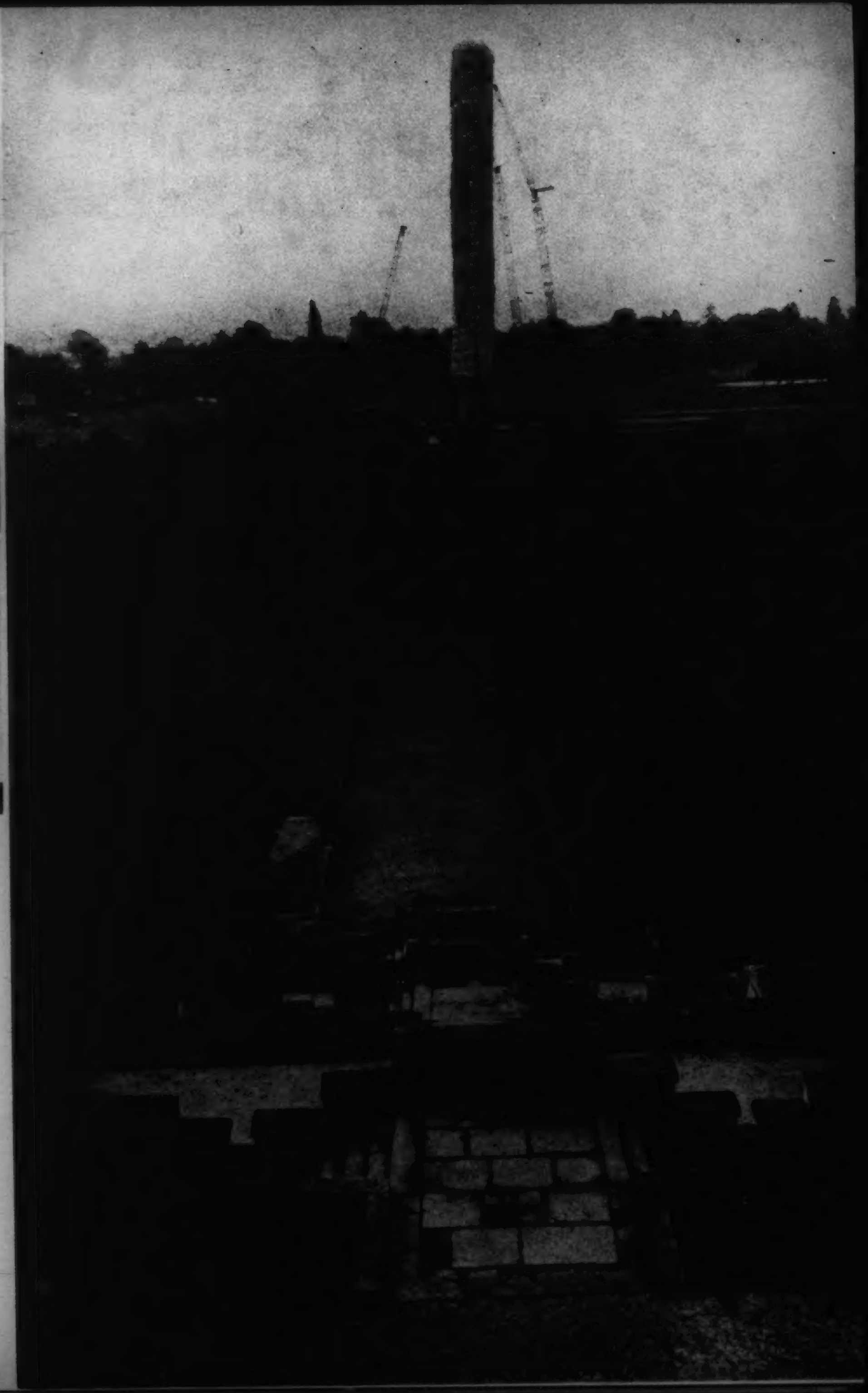












GILBERT and GEORGE

THE SCULPTORS

present

UNDERNEATH THE ARCHES

(The most intelligent fascinating serious and beautiful art piece you have ever seen)

Gilbert was born in a small Dolomite village in September of 1943 I am the son of a shoemaker and I began sculpting at the age of eight. There I have a house, a mother 3 sisters and one brother that I like very much.

George was born in Devon in 1942. My Father is, I believe, a carpenter. I met him for the 1st time in 1966 and I have not seen him since. My Mother married now for the third time lives still in Devon, also my only brother Alec who is an evangelist

We met in London last year

We began to dream of a world of beauty and happiness of great riches and pleasures new of joy and laughter of children and sweets of the music of colour and the sweetness of shape, a world of feeling and meaning a newer better world, a world of delicious disasters of heartrending sorrow, of loathing and dread a world complete, all the world an art gallery

THE LAWS OF SCULPTORS

1 Always be smartly dressed, well groomed relaxed friendly polite and in complete control

2 Make the world to believe in you and to pay heavily for this privilege

3 Never worry assess discuss or criticize but remain quiet respectful and calm

4 The lord chissels still, so dont leave your bench for long

G. G.

We would honestly like to say how happy we are to be sculptors.

Gilbert and George

'ART FOR ALL.' 12 FOURNIER STREET, LONDON, E.1 Tel. 247 0161

two

G. G.

It is our intention to bring to everyone a realisation of the beauty and necessity of our sculpture.

Gilbert and George

'ART FOR ALL.' 12 FOURNIER STREET, LONDON, E.1 Tel. 247 0161

three

G. G.

It is important for new sculptors to come to terms with the modern limitations of sculpture, apparent only through the feeling of the eye.

Gilbert and George

'ART FOR ALL.' 12 FOURNIER STREET, LONDON, E.1 Tel. 247 0161

four

G. G.

With the tears streaming down our faces we appeal to you to rejoice in the life of the world of art.

Gilbert and George

'ART FOR ALL.' 12 FOURNIER STREET, LONDON, E.1 Tel. 247 0161

Relaxing sculpture took place on a Soho roof-top the sun shone down upon the two relaxed sculptors, relaxation (the material) plays an increasingly sculptured role in Gilbert and George's art, we would like to recommend the strength of the word relax, with art-relaxing art comes to you with a greater simplicity clearness beauty reality feelingness and life

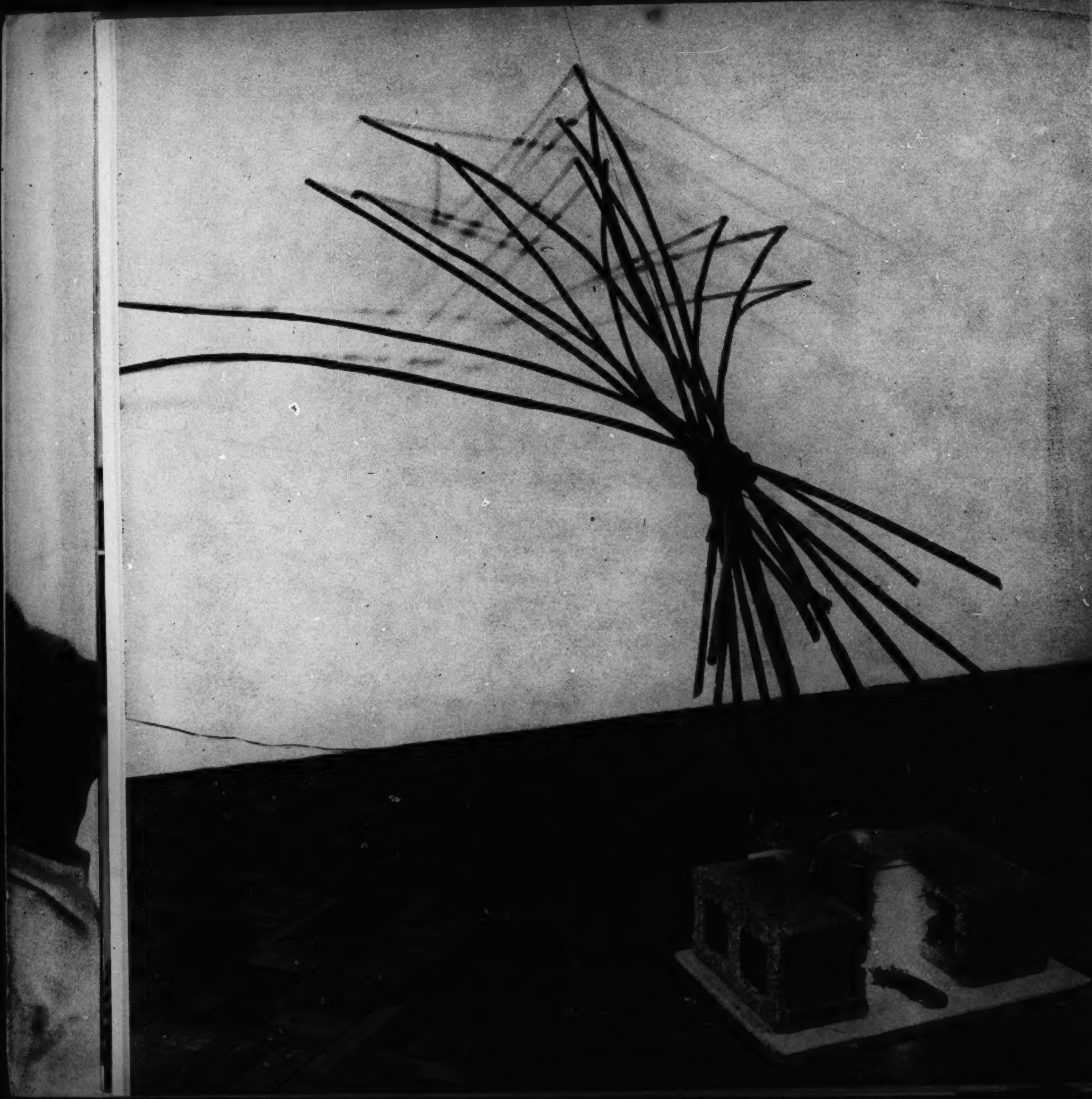
Yours sincerely Gilbert *and* George

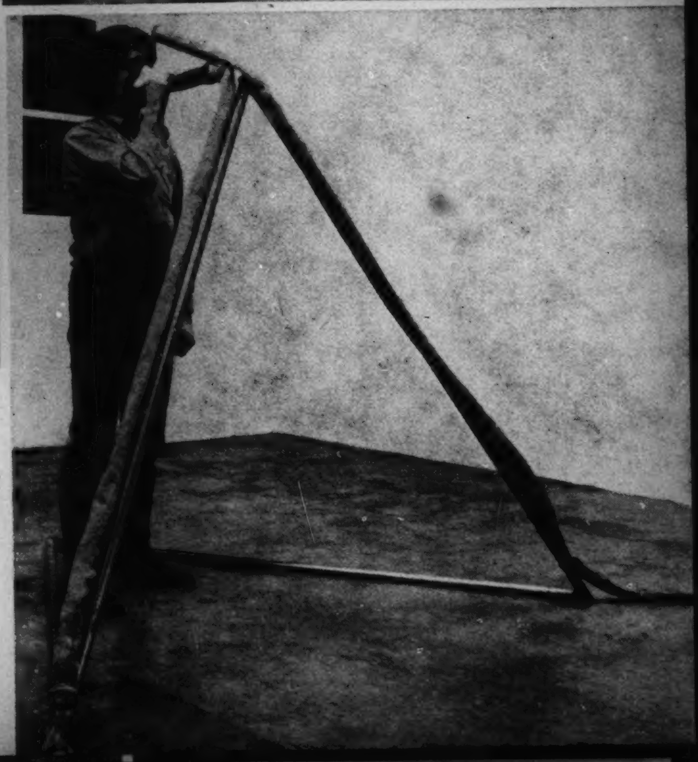
'Art for All,' 12 Fournier Street, London, E.1, England Tel. 01 247 0161

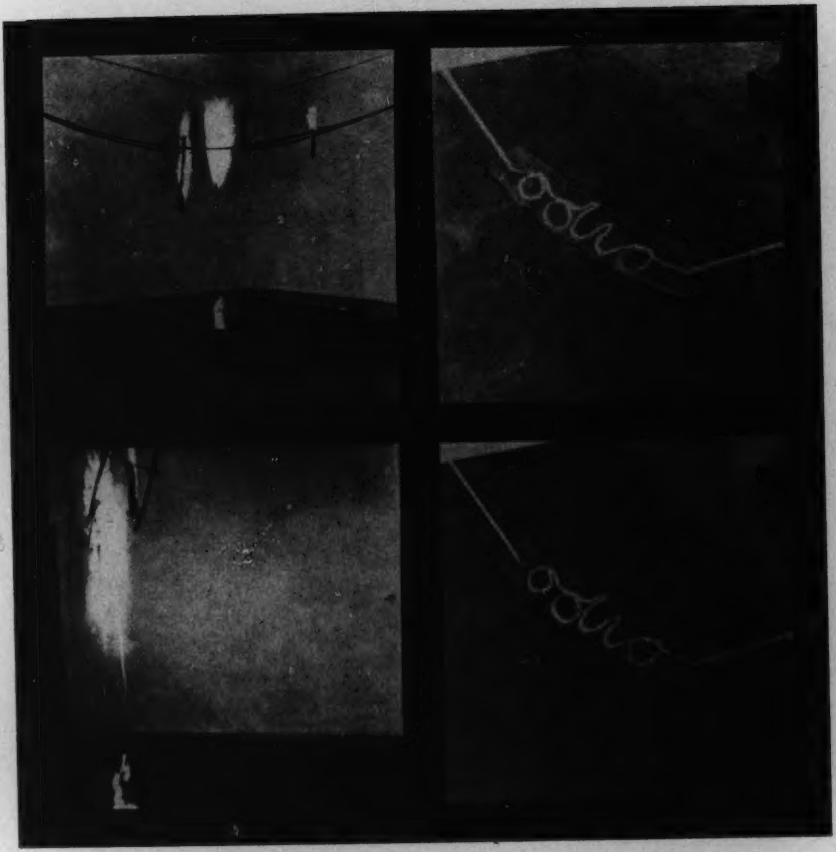
This sculpture view is George and Gilbert's most important view, it brings to them rich impressions of london life, its skys clouds and multi-coloured sunsets the houses of parliament big ben old father thames, this view stands for Gilbert and George's sculpture

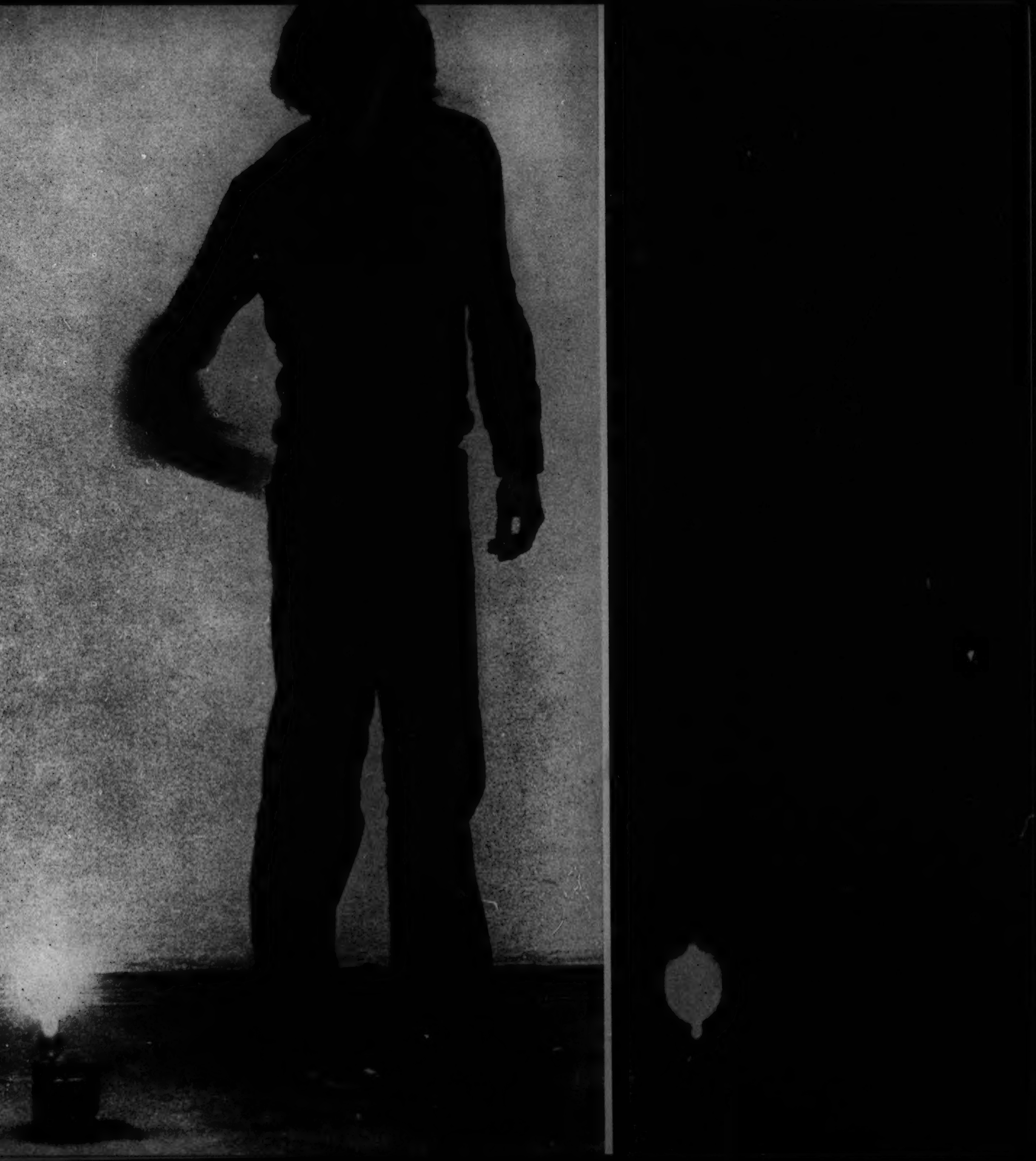
Yours sincerely George *and* Gilbert

'Art for All,' 12 Fournier Street, London, E.1, England Tel. 01 247 0161

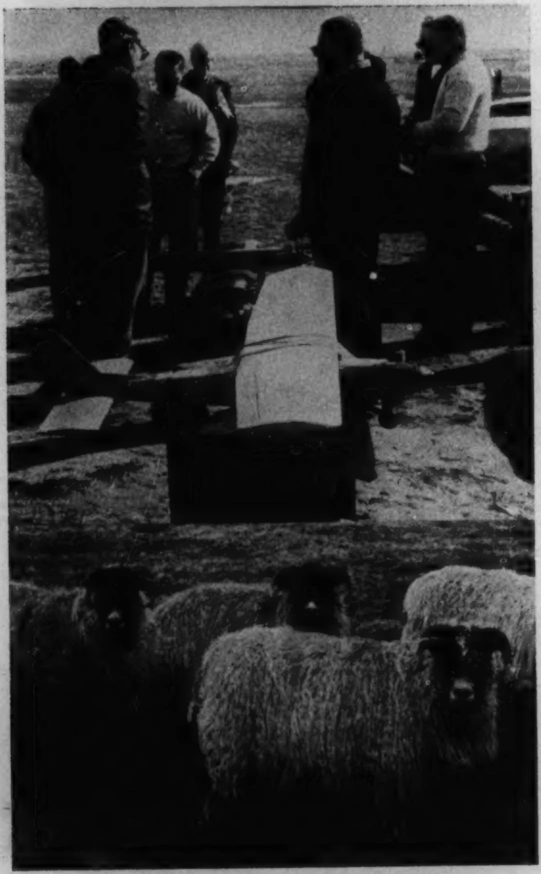








Fulton



deepest well of unexplored emotions as the wife of a rubber-faced business wow who seems like a detestable ham walk-on until he surprisingly lodges into the film's center for good. This Carlin style starts as soap opera face work, a camera intimately registering the melancholy of an American woman, but it builds velocity and possibilities for itself by working into the area that Warhol has pioneered. It's amazing how far Carlin swings her role as a middle class wife: she's so deep into the events that after one night out or in with a gigolo swinger she seems to have expanded the role out of sight by the time her husband returns from a bored-with-job whore.

Faces is a Loser Club movie, the theme being about people straying into brief sexual relations, or wanting to stray and not being able. The strength of the movie is the depth to which it dives into a particular situation: four middle-aged women, uncomfortable with themselves, awkwardly trying to be swingers, entertaining a blond hustler who does some insatiable sex dancing around the living room. The movie — no rush and plenty of time — sits and stares at each. It stares at a pair of blazing eyeballs in a woman who is scared, out-of-practice. It's very good on a woman nearing sixty, greedy and nearly out of her mind at the possibility of making it with a young cat: she palpitates with suicidal abandon and blatant lust. There's a sweating excitement in the work with Carlin, a decorous young wife full of twitches, stiff postures suddenly dropped, and prissy lips that never stop working into nervous moods. One of the movie's unspoken themes is the desperate disparity between this unworldly woman and her husband, an oily actor (John Marley) who suffocates the movie with he-man sophistication. The top moment is a profile shot catching this actress at the end of a marathon, teasing evening of too many cigarettes, lousy drinks, and faded chances. The movie ricochets from a drunken semi-comic dance to the coldest close-up of Carlin's frazzled side of the face, an innocent mouth that exudes the feeling of a long night's journey into deafening defeat.

—MANNY FARBER

THE AMERICAN MOVIE CRITIC:

MANNY FARBER

by

Richard Thompson

Plus an exciting retrospective of Farber's writings; articles on Visconti, Godard, Anger, monster movies; AND stories, poems, articles on the lit scene, etc.

Movies • Fiction • Poetry • Opinion • Graphics

december

***December* Magazine is a much better buy than the *New Yorker, Atlantic, Commentary, Commonweal, Encounter, Partisan Review,* and *Grit* all bound into one: I think— *Lee Wallek,* litcrit.**

DECEMBER—Tenth Anniversary Issue—$2.00
Box 274, Western Springs, Ill. 60558

Oct 29 - Nov 16
JACK YOUNGERMAN
Watercolors & Drawings

Nov 19 - Dec 7
RUTH VOLLMER
Sculpture

BETTY PARSONS GALLERY

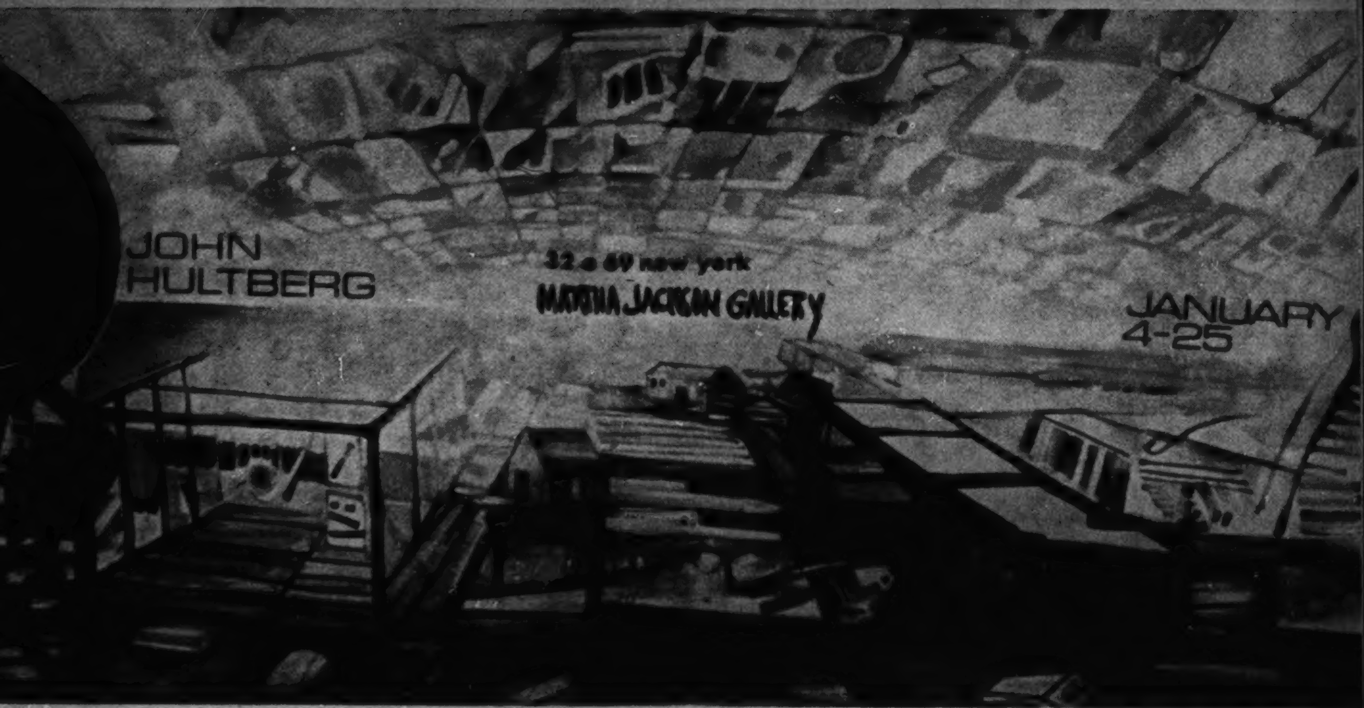
H. SHAPIRO-THORPE

JEFFERSON PLACE
washington dc november 12

REGINALD MARSH

FRANK REHN GALLERY
655 MADISON AVENUE
(NEAR 60th STREET)

ART WORKS


JOHN
HULTBERG
32 e 69 new york
MARTHA JACKSON GALLERY
JANUARY
4-25

ART
ART
ART
ART

wagon train into the wilderness through bogs of bumpkin comedy and tinsel wooing. Later, after a brief moment at a campsite, all these people are mysteriously back in the fort as though they'd never left it.

It's incredible, the amount of leeway that is allowed. If a prop man locates a bench from an antique store next to a tree in a just-set-up campsite, the scene stays in though the film for the preceding five minutes has been insisting on formidable wilderness. This is studio moviemaking at its slackest.

All these gauche, careless skills — the uglification of actors (padding a buxom barmaid, Annelie Hayes, so that her bust line starts angling out from the collarbone and doesn't turn in till it reaches her waist), the jerky progress from melodrama to bathos to camp, the TV Western feeling of no flow, outdoors, or sense of period (Stewart is wearing a jacket from Abercrombie, all Indians and their tents are from a psychotics' Halloween Ball)—are the responsibility of John Ford, a director generally noted for making movies with a poetic and limitless knowledge of Indians, ranging farthest across the landscape of the American past, and being the moviemaker's Mr. Movie.

There's no question that there's a new crowd-pleasing movie around that has to do with a disenchanted cop, a city in which no corner is untainted, and an artichoke plot. Wrapped around a heart that is just a procedural cop story, police routines in Washington *(Pendulum)*, San Francisco *(Bullitt)*, Phoenix *(Coogan's Bluff)*, and Manhattan *(Madigan* and *The Detective)*, is a shrubwork of *Daily News* stories, the whole newspaper from beginning to end: the sensationalism, sentimentality, human interest, plus some liberal editorials. Each film has its mini-version of the drug scene, investigating committees, philandering wives, some of it as wrong as the psychedelic dance orgy in *Coogan's Bluff*, the weirdness there being the thousand equally frenzied participants, or the two senators (Robert Yaughn in *Bullitt*, Paul McPrissy in *Pendulum)* who are played odiously and with heavy messages.

Superficially, it's a straight Bogart story with Sinatra (interestingly mediocre), McQueen (you could buy back Manhattan for the Indians with his blue eyes), or Peppard (unfulfilled, slightly sedentary) playing the ace detective role, but playing it less mythically and with much more defeat. The real juice of the films is their ranginess, that they give you a lot, the zest for what a city contains, and the flatness.

These movies work partly because they are exploiting the fairly unplumbed field of pessimistic observing rather than action, or, for that matter, acting of the traditional or method variety. The work often goes overdone, as when Bullitt is shown waking up and McQueen, trying for a bent-over feeling, does a St. Vitus dance while suggesting a wave of nausea spreading across his face. But in a long, near-silent and very good stretch in U.C. Hospital, which is almost excessive in the way it sticks like plaster to the mundaneness of the place, the movie hits into about seventeen verities: faces looking out as though across the great divide of 20th-century lousiness.

These movies use Hollywood bodies in a new way which could be called city physical: unglamorous, a lot of self-contempt (although I don't see Jean Seberg as anything shy of complacency), naturalness emphasized or pushed to the front of the screen without losing its ordinariness (both Peppard and McQueen have great rooted-to-the-earth stances). The boy rapist in *Pendulum*, the young cop who gets shot in the beginning of *Bullit*, Lee Remick (too nice and too frail for a nympho), Don Stroud's very ungraceful, unused to running in *Coogan's Bluff*—all these actors seem to work towards an ideal of anonymity through a kind of unweighted gesture and great stretches of silent resistance to the material around them. There's nothing better in these films than Peppard rifling the yellow pages for the telephone number of his wife's beauty parlor, or McQueen eating a sandwich and drinking a glass of milk, very tense and guilty about having lost his prize hood to a pair of hired killers.

The scripts are written with the lore of a taxi driver, his head filled with routes, the difficulty of getting through crowds, and the cold, confusing congestion to be expected at any monument, terminal, or bedroom. These are not stingy films. If

Build a reputation

WALTER BARKER
May 13 — May 31

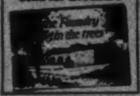
BETTY PARSONS GALLERY

Fine Arts
Graphic Arts
Photography
Film
Humanities

SVA SCHOOL OF VISUAL ARTS
209 EAST 23RD STREET, NEW YORK, N.Y. 10010

The Churchill Memorial in Brussels. Sculptor: Oscar Nemon.

Send for Brochure



Morris Singer craftsmen, working in one of the world's most modern sculpture foundries, faithfully reproduce the work of artists in the international field.

Lost wax and sand processes up to the colossal at a highly competitive cost for supreme craftsmanship.

The Morris Singer Foundry

Mel Ramos, *Leta and the White Pelican*, o/c, 60x52", 1969. David Stuart Galleries.

ings, cutely conceals the pubic regions), and bits of print shop embellishment—metallic surfaces, embossing, etc. I found the lithographs unsatisfactory, looking on first glance like record album covers and on second glance like superbly designed institutional advertisements (e.g., Union Carbide making a point about air pollution). But the lithographs suffer not from concept, but merely from being commercial on a pedestrian level; Ramos, however, believes in the paintings, and it is with them we must decide why, in spite of all those compartments of desirability, they seem so soul-less, even ingested tongue-in-cheek. I think it is because, indicating the borders on either side, they are not as bravely crummy as Warhol's silk-screen paintings and not as really whimsical as Ed Ruscha's gunpowder drawings.

TOM HOLLAND's eight new paintings (plus one in the office) called the "Malibu Series" are made from sheets of translucent plastic, liberally and loosely painted with predominantly white, black, or an overall mix like a chalky rainbow. The sizes float in the seven-foot-square neighborhood. The pictures present themselves as extended paintings, a two-dimensional, rectangle-based art (Holland is a painter) rather than a flattened, polychromatic sculpture. The complexity of surface is usually two or three units (units = a felt plane, not each separate physical piece), though the basket-weave paintings seem, on the whole, simpler (one surface) and the moebius-band-addition pictures start jumping off the wall. These paintings are better than Holland's earlier work but, if there is an intended connection in "funk" between the airplanes and telescopes and waterfalls of yesterday, and the loosely carpentered, riveted, bolted and punctured sheets of plastic, it fails—all to the better. The incantations of Cubist formalism are too strong, the drip is too elegant, and the color compromise too knowledgeable (too little chroma and we'd have patinated sculpture, too much and it would destroy the multi-surface readings) for Holland to pretend to any kind of primitivism. He's best in the basket-weave pictures when he stays closest to painting, and forces the reading on those terms, although the moebius-band pictures do usefully contain an old-fashioned figure-ground ambiguity. Perhaps one last thing ought to be noted: there is a slight feeling of stylish eclecticism, i.e., a programmed emulsion of the "right" non-art materials and a timely revival of Abstract Expressionism. There are vague reports aplenty in Los Angeles of other name artists "using" Abstract Expressionism in new work in progress, similar to Lichtenstein's *faux naif* employment of Thirties Moderne.

—PETER PLAGENS

JACQUES FABERT

DECEMBER

THE WILLIAM SAWYER GALLERY

2124 UNION ST. • SAN FRANCISCO

HAIGH SHOWS OUTRAGEOUS PAINTINGS AT THE BERKELEY GALLERY SAN FRANCISCO DECEMBER 2-20

Paintings Drawings Graphics

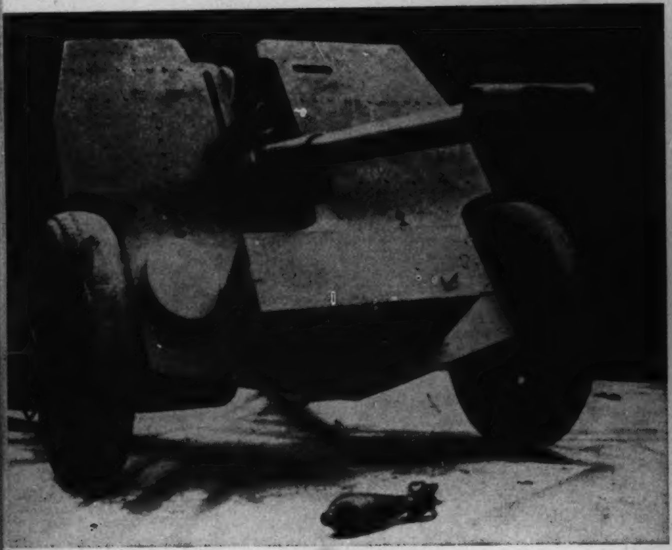
GALLERY ARTISTS

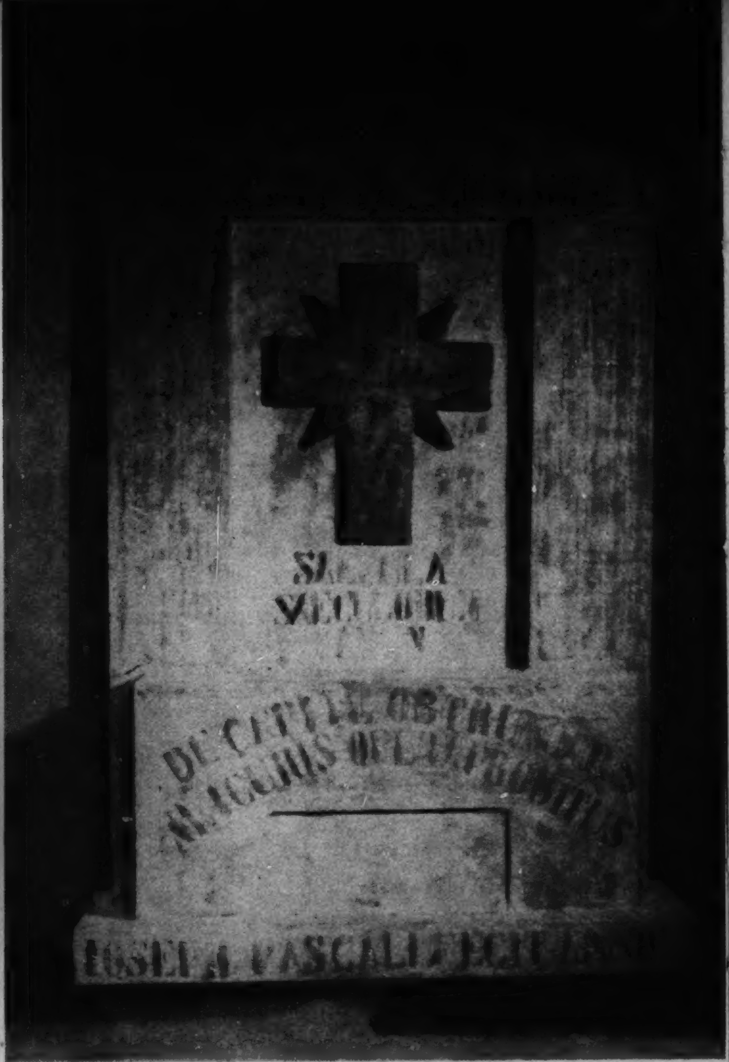
AM SACHS 29 W 57

You are me.

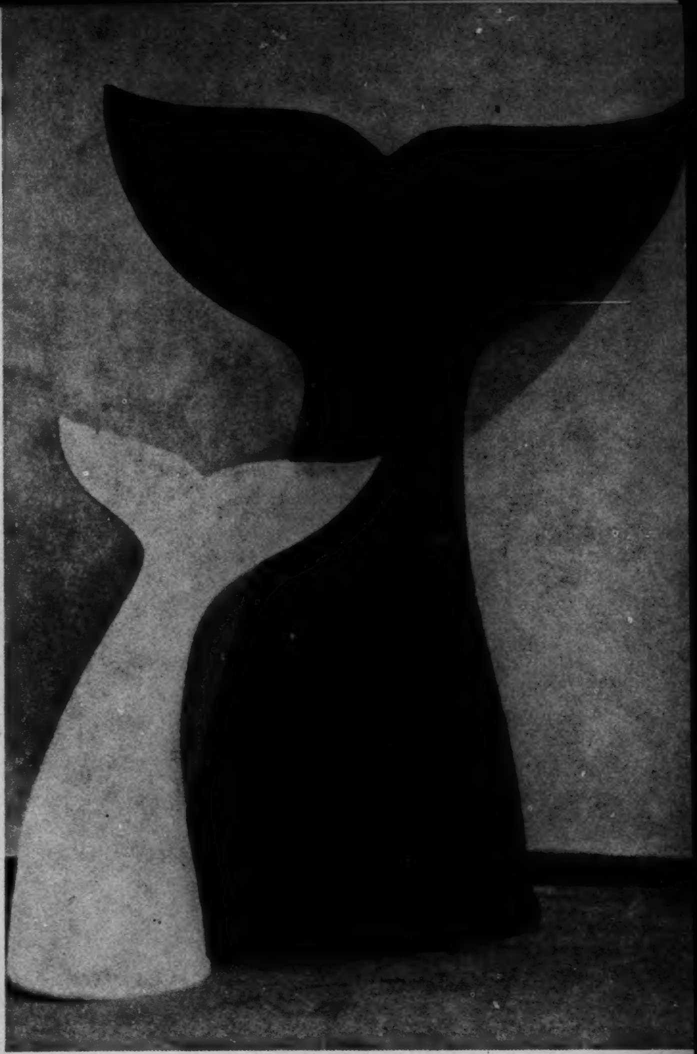
BRUCE TIPPETT
Sculpture
GREGORY MASUROVSKY
Drawings
December 2 — 20
CLEVE GRAY
Paintings & Painted Forms
January 6 — 24

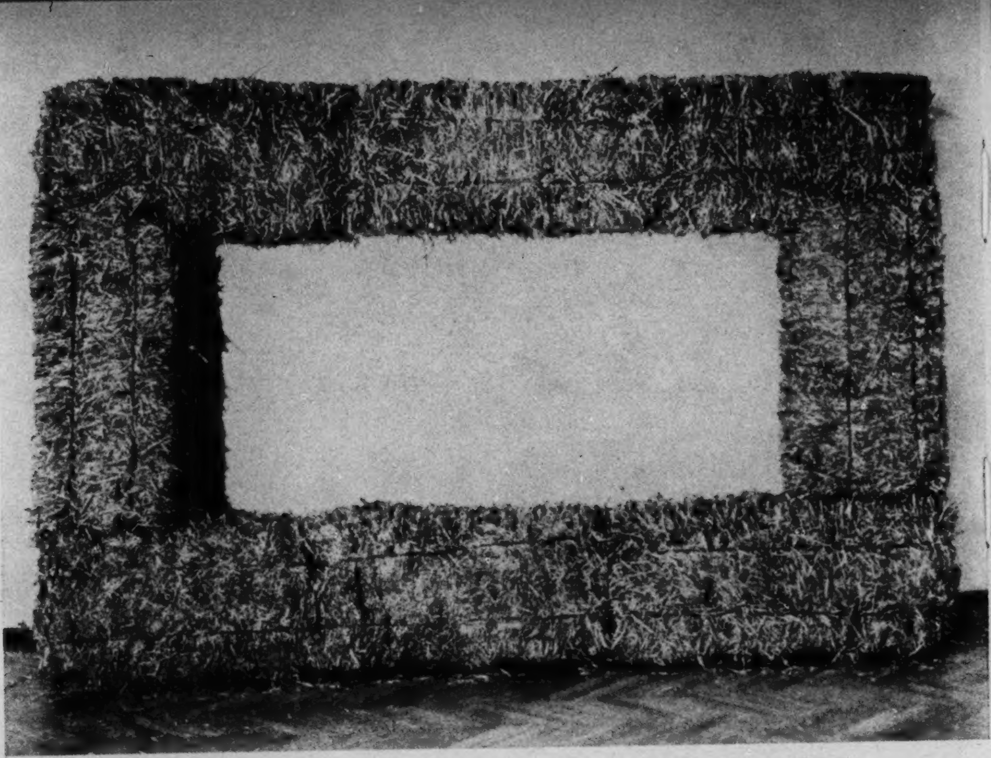
BETTY PARSONS GALLERY

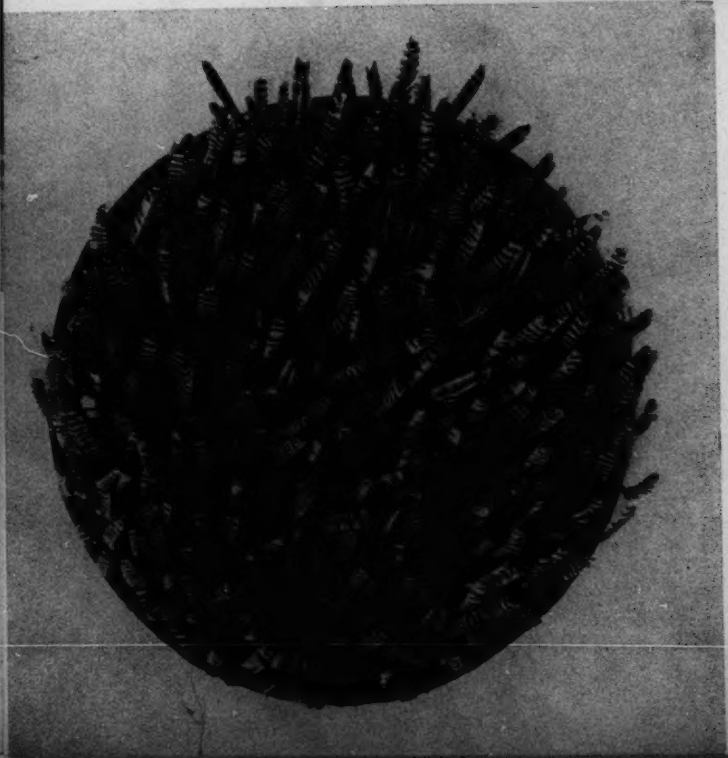


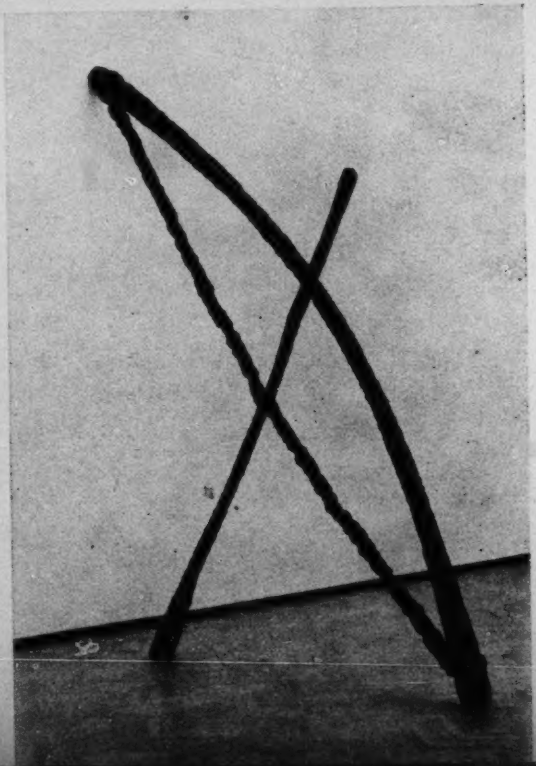


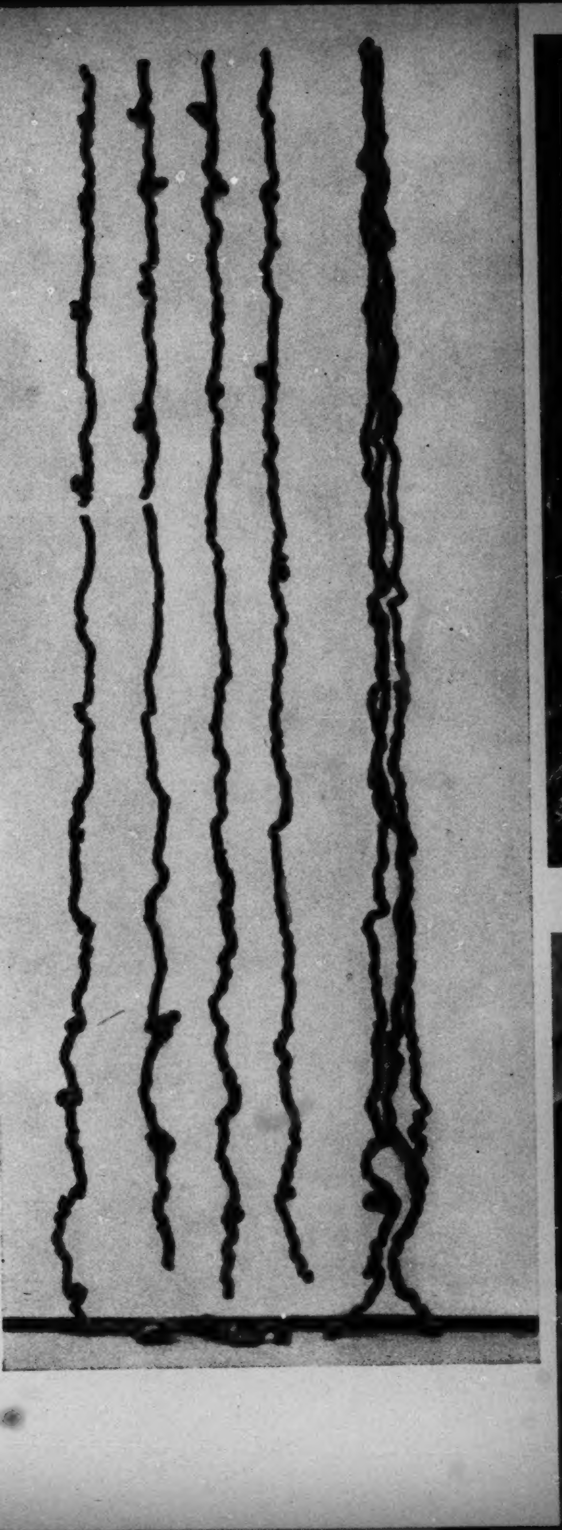
Pascali

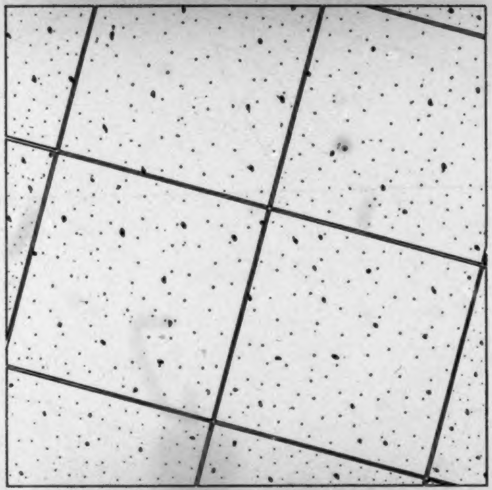
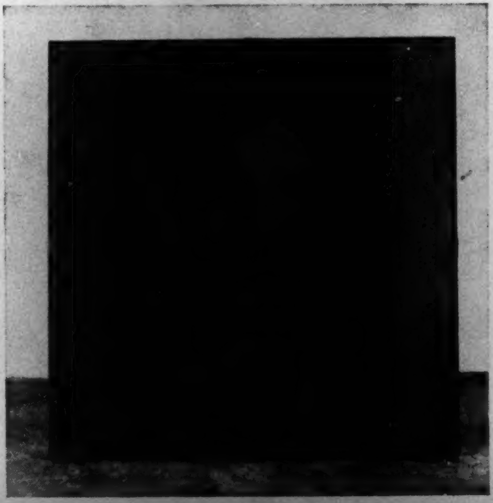


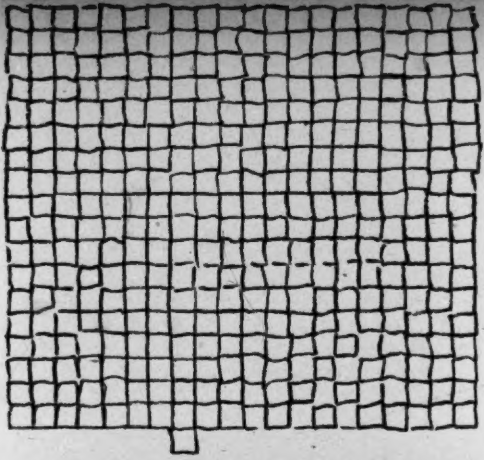


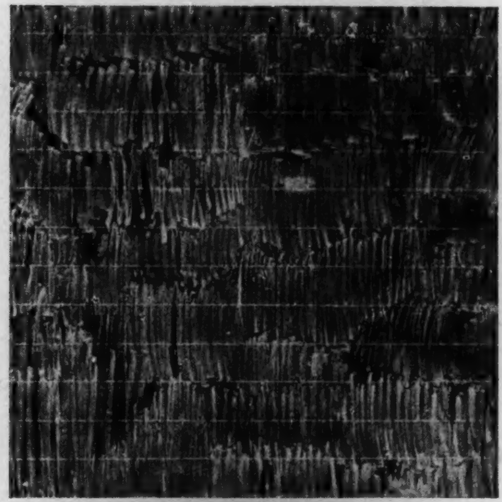


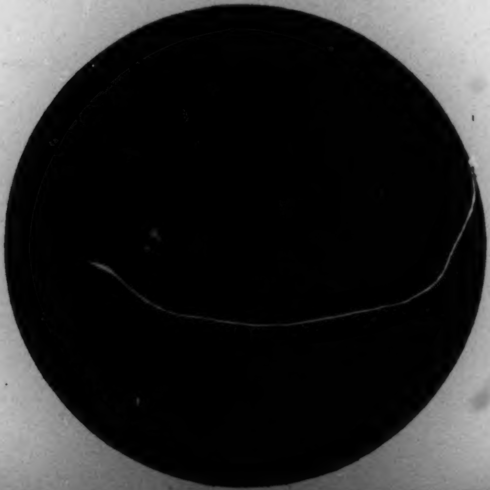






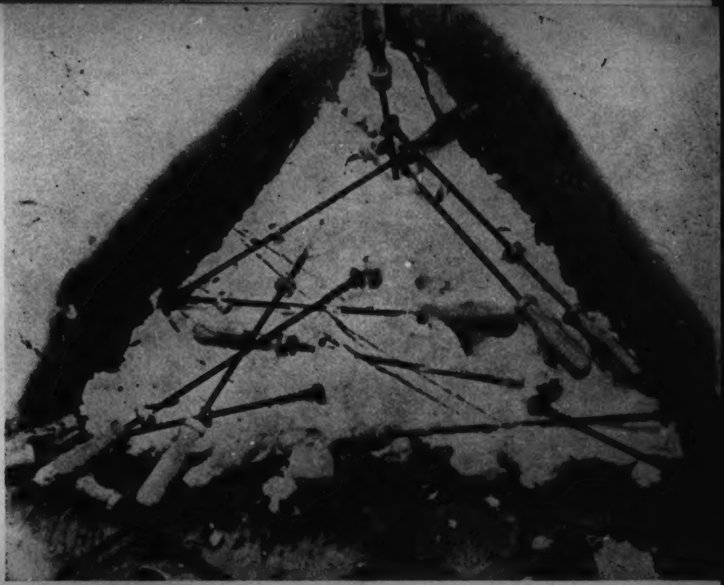


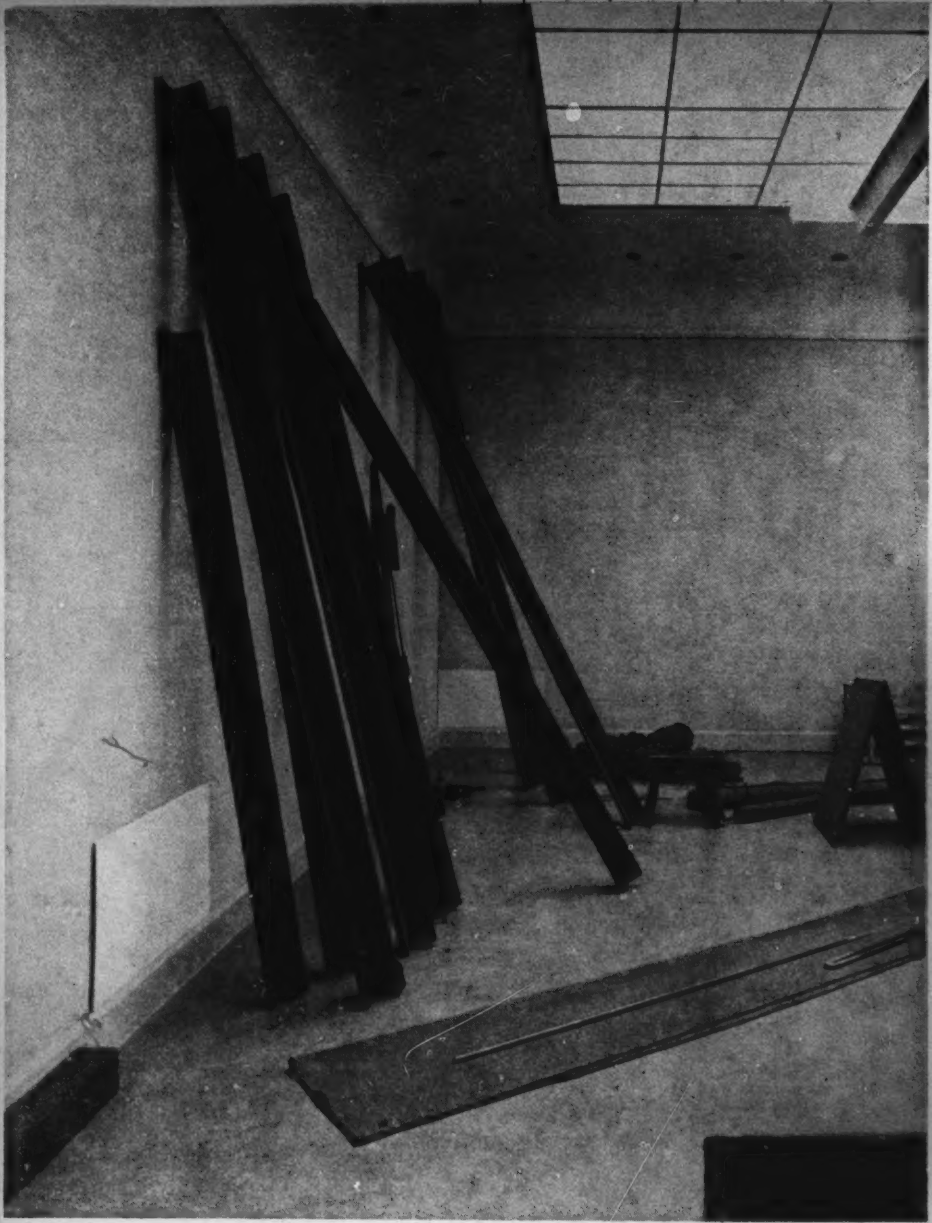


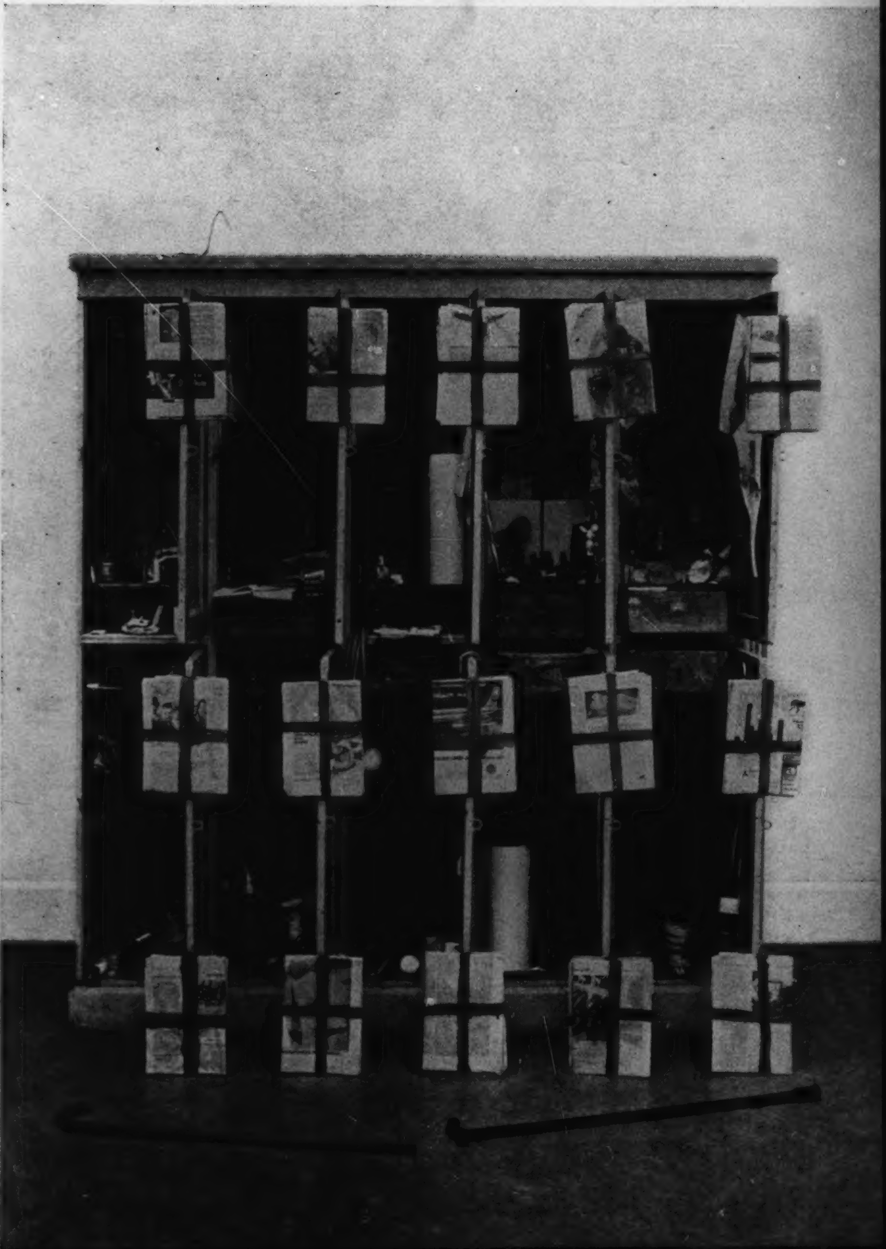
EMMEIEL
LEELLEE
ENNEOVI
ECIEENN
ETIOESS
EETITIA
ENNETIA

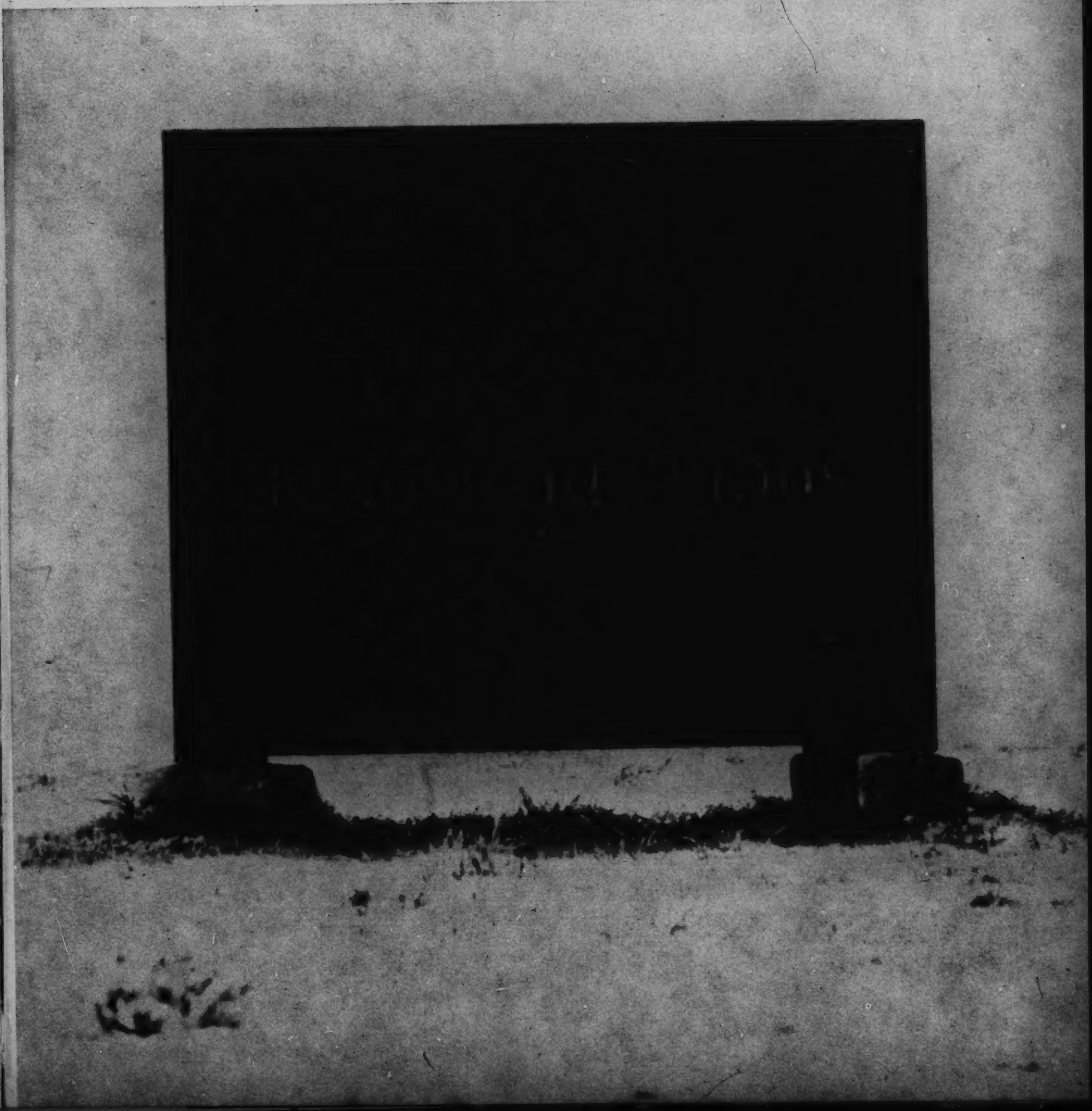
PAOLINI
FABRO
GILARDI
PIACENTINO
NESPOLO
ZORIO
PISTOLETTO
BOETTI
SIMONETTI
KOUNELLIS
CEROLI
PASCALI
ICARO
MONDINO
MERZ
SCHIFANO

8 gennaio
1968

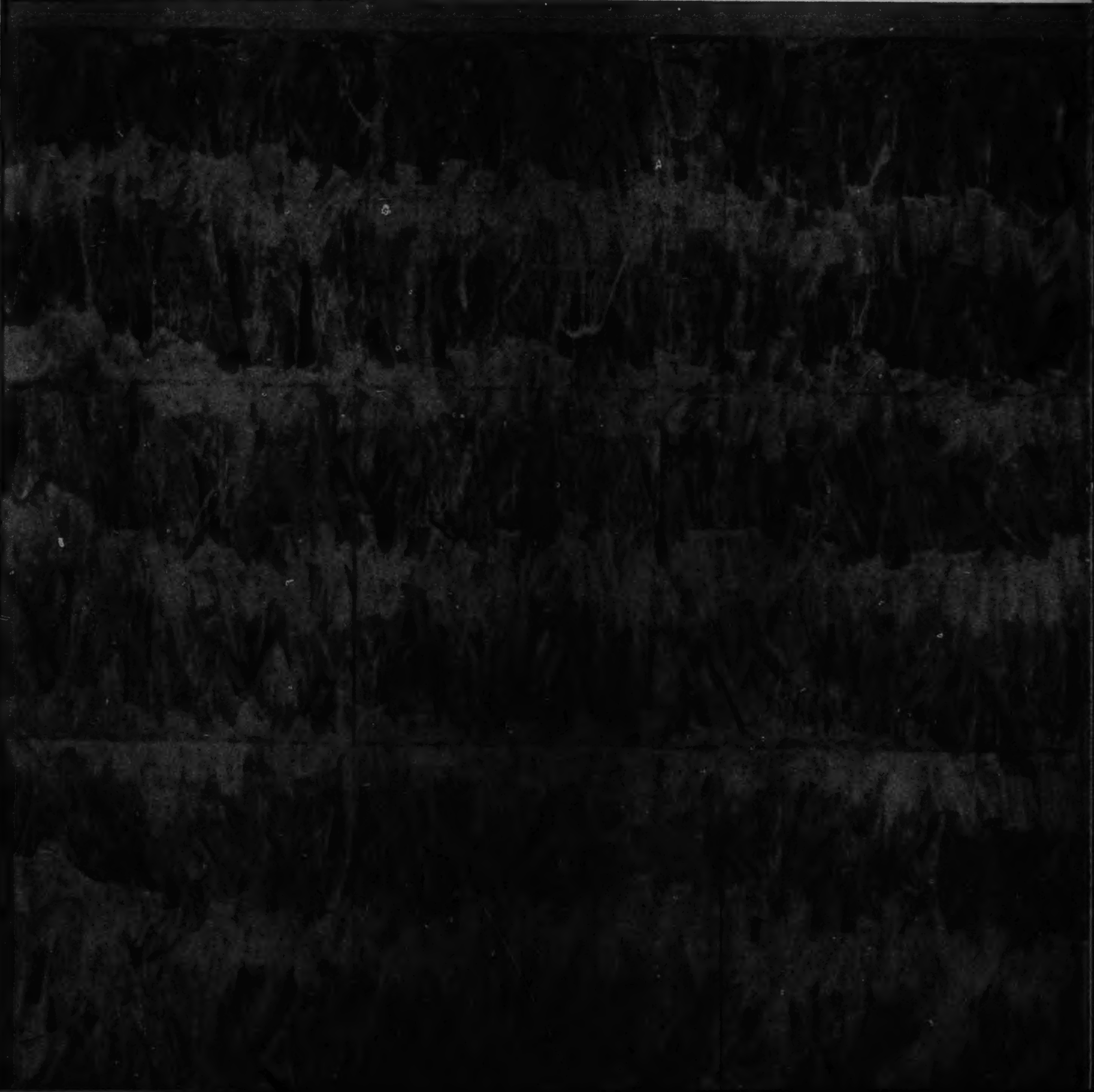


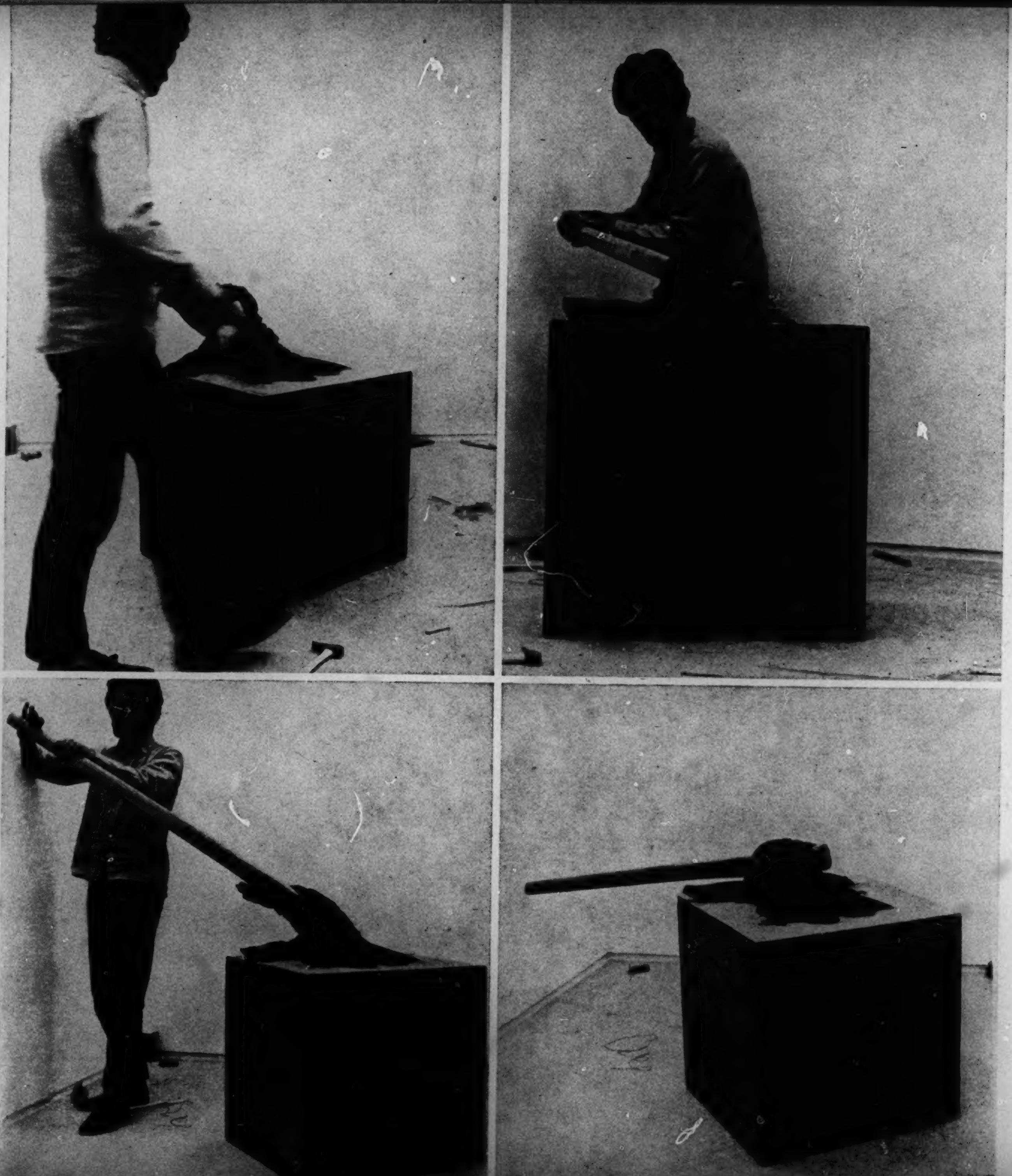


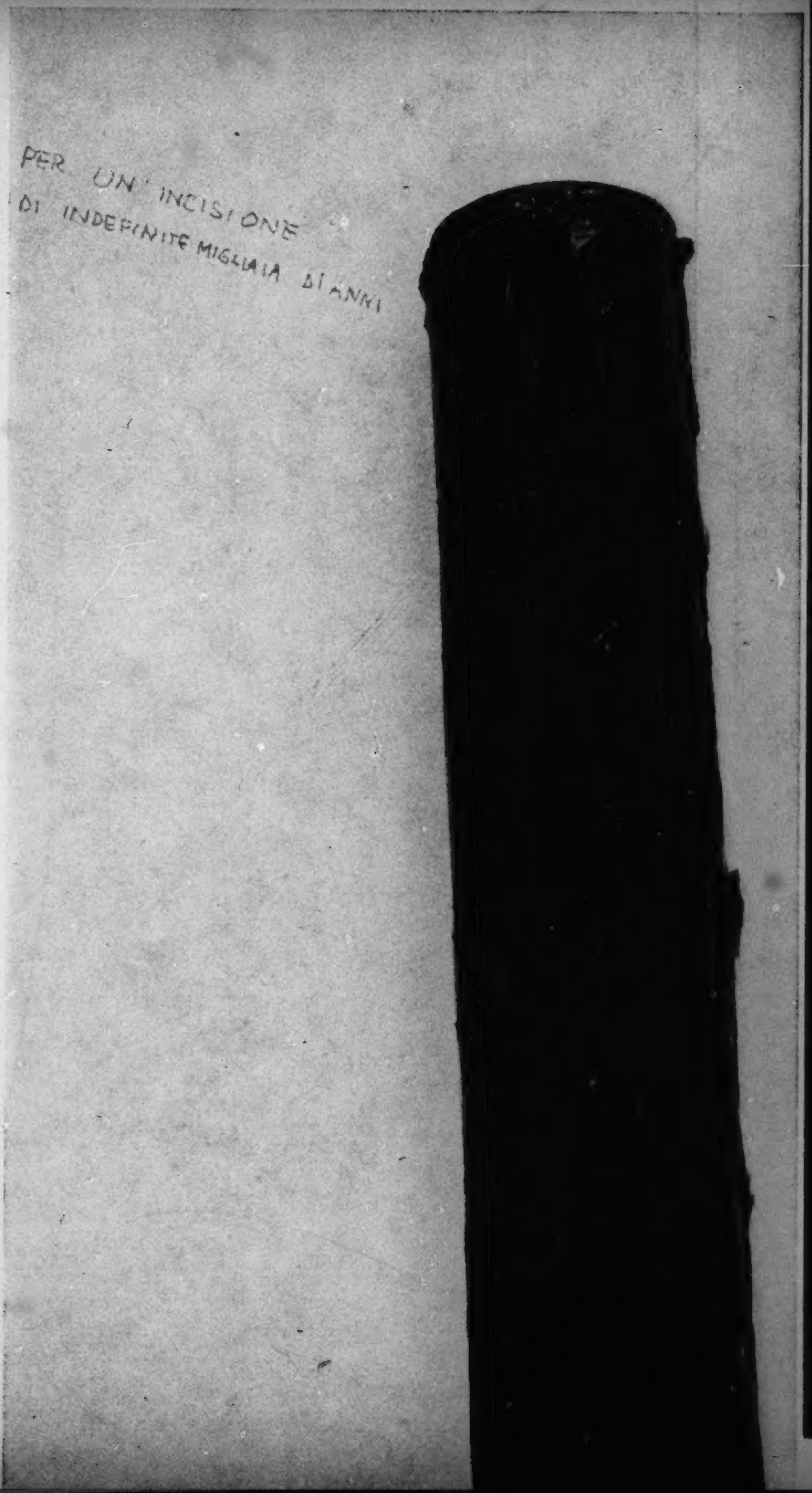


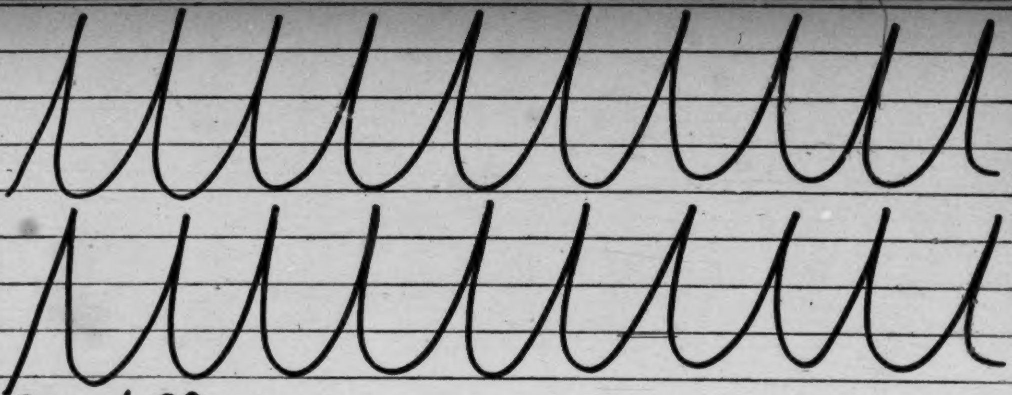


Ryman






PER UN'INCISIONE
DI INDEFINITE MIGLIAIA DI ANNI



20 / 99

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1 X	2 X	3 X	4 X	5 X
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
6 X	7 X	8 X	9 X	10 X
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
9 X	8 X	7X	6 X	5 X
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	2K-61K
4 X	3X	2 X	1 X	00-99 1 X100

Index: 00-99 / 1X100 & 19X42 No / 2K-61K

1+1+0+0-2 —42No— 31+12+0+0-43

2K————43K

1+1+9+9-20 31+12+9+9-61

20K————61K

T A B E L L E:

100^2 — 2K — 61K —— 00 —— 99-100

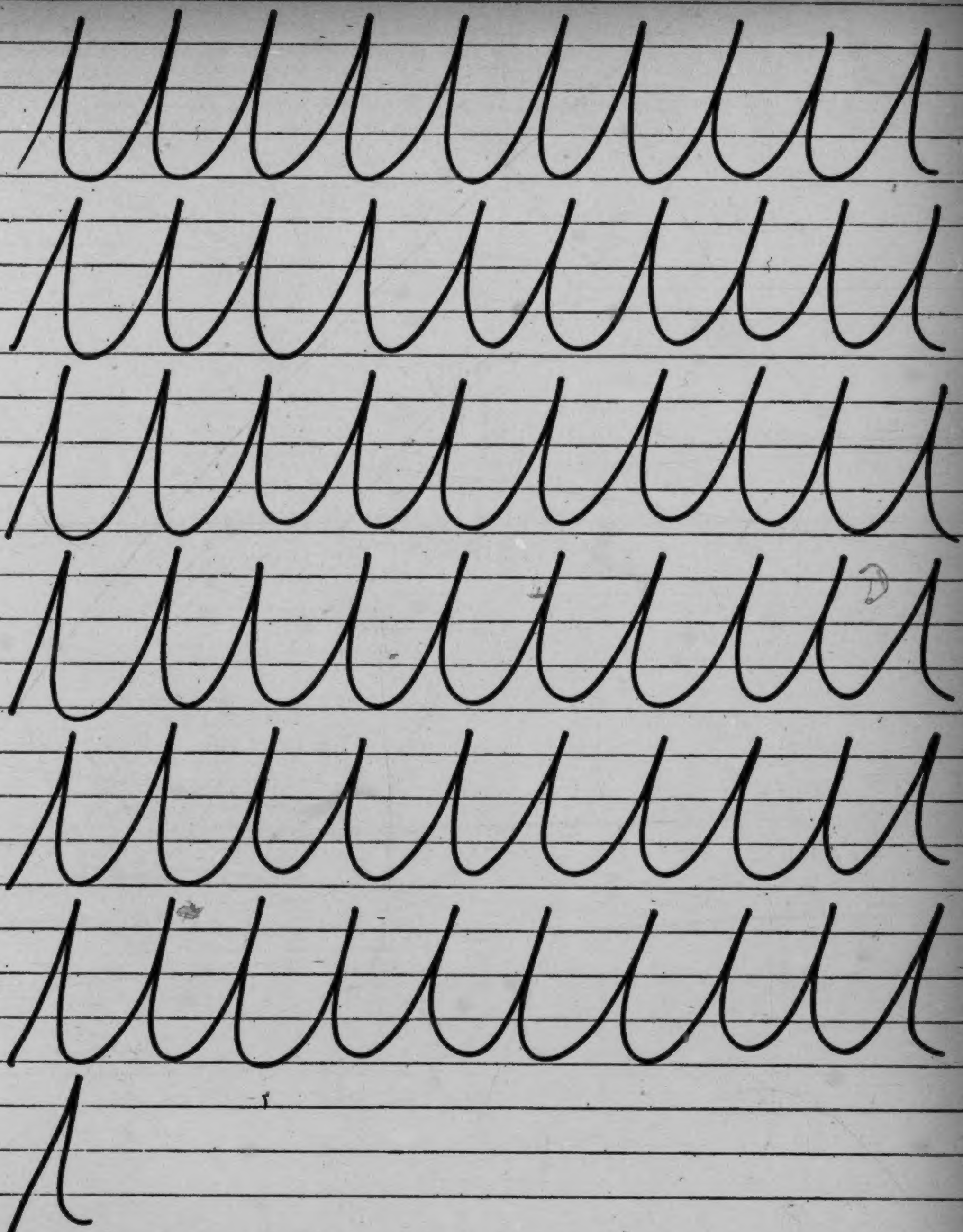
rboven

M

2/00

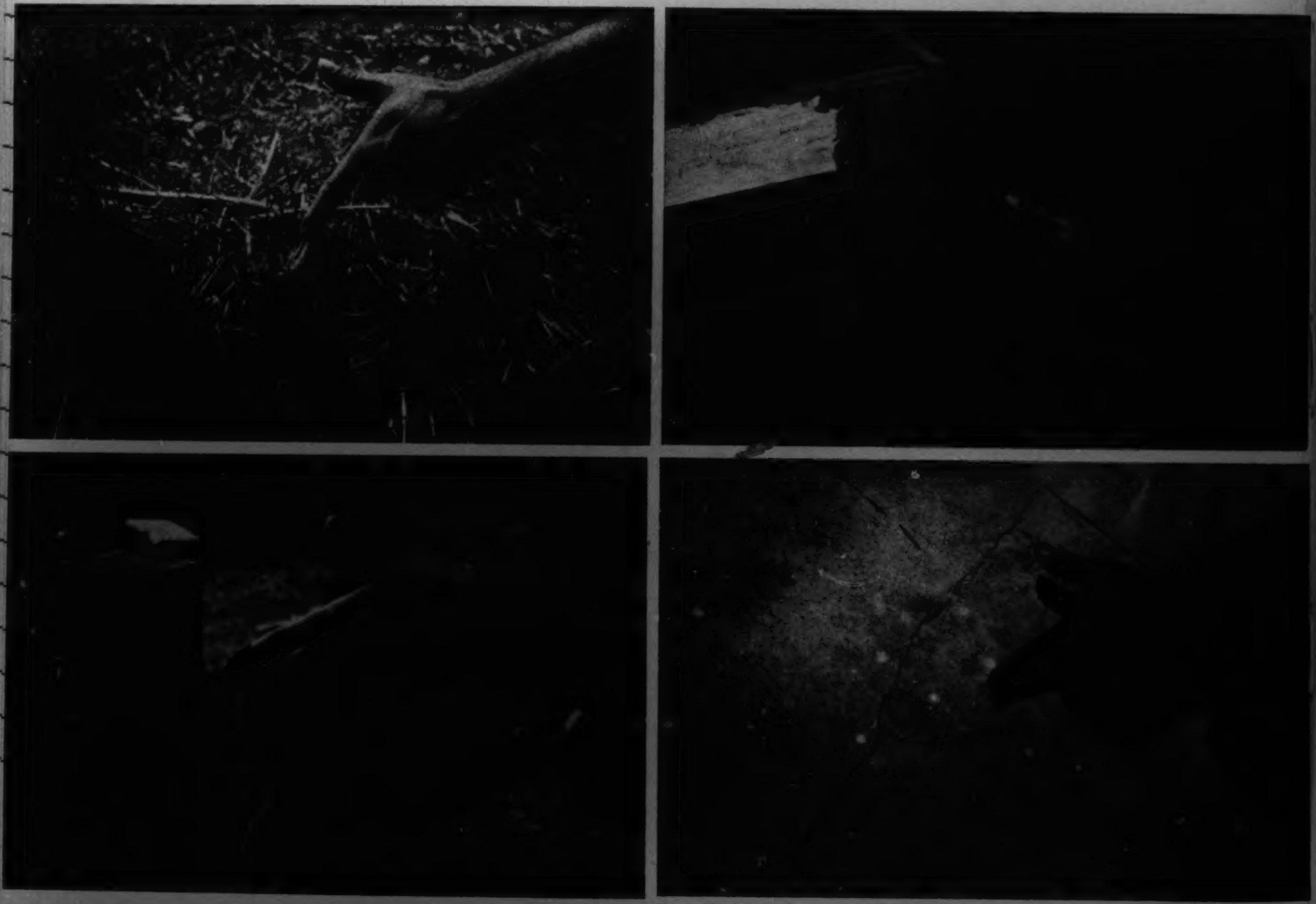
9

43/00



61 / 99

A person was asked to point to anything that interested him as he walked around a random area. Each time he pointed to something, the scene was documented. The field and the phenomena pointed to were the choice of the subject. One is compelled when looking at the slide to look where the finger is pointing in the field, even though some other area in the field might seem a better choice to the viewer. What is object and what is field? Is it the pointing hand or the object pointed to, or something of the viewer's choice in the field? Many perplexing questions of perception are raised.



Duration Piece #14

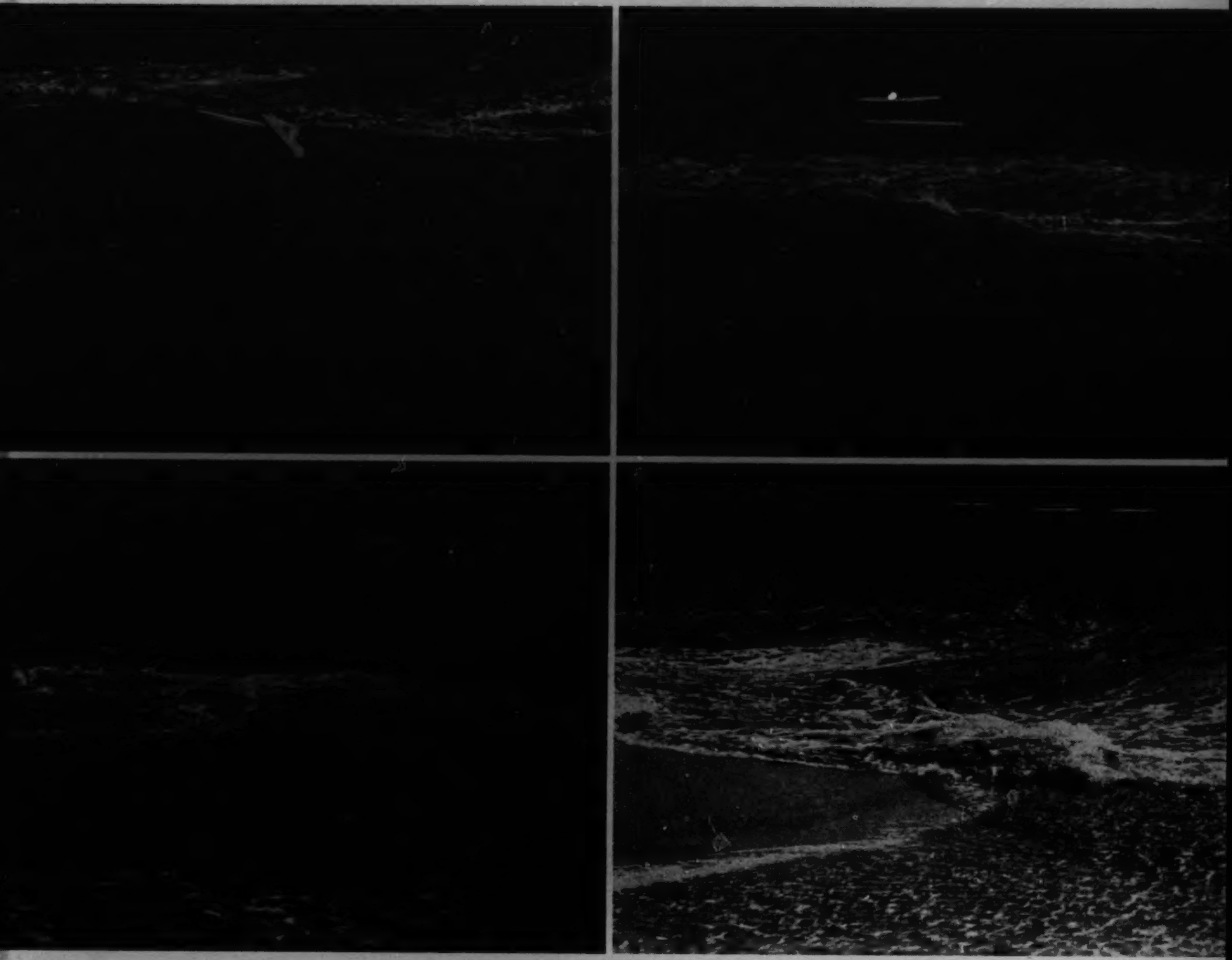
Salisbury, New Hampshire

On October 7, 1968 four markers (styrofoam: 4" X 4" X 60") were carried off into the Atlantic Ocean off Salisbury, New Hampshire by the outgoing tide.

Twelve photographs taken at one minute intervals documented the event and join with this statement to constitute the form of the piece.

October, 1968

Douglas Huebler



Duration Piece #15

Global

Beginning on January 1, 1970 a reward of $1,100.00 will be paid to the person who provides the information resulting in the arrest and conviction of Edmund Kite McIntyre wanted by the Federal Bureau of Investigation for Bank Robbery (Title 18, U.S. Code, Sections 2113a and 2113d). On February 1, 1970 $100.00 will be reduced from that first offer making it $1,000.00; it will be reduced another $100.00 on the first day of each subsequent month until there will exist no reward at all on January 1, 1971.

I, (Douglas Huebler), guarantee (by my signature below) the full payment of the reward offered above. In the event that this piece has been purchased from me at any time between September 1969 and January 1971 the then owner will have assumed responsibility for payment of such a reward.

(The price for this piece is $1,100.00: from that sum I will reimburse its owner any amount that he pays as a reward in completing the destiny of its design).

This statement and the "Wanted" publication (FBI No. 342,327) will constitute the finished form of this piece on January 1, 1971 unless Mr McIntyre is apprehended and convicted in which case copies of all attendant documents concerning his conviction will join altogether to form the piece

Douglas Huebler

September, 1969

I.O. 4268
4-10-69

BANK ROBBERY

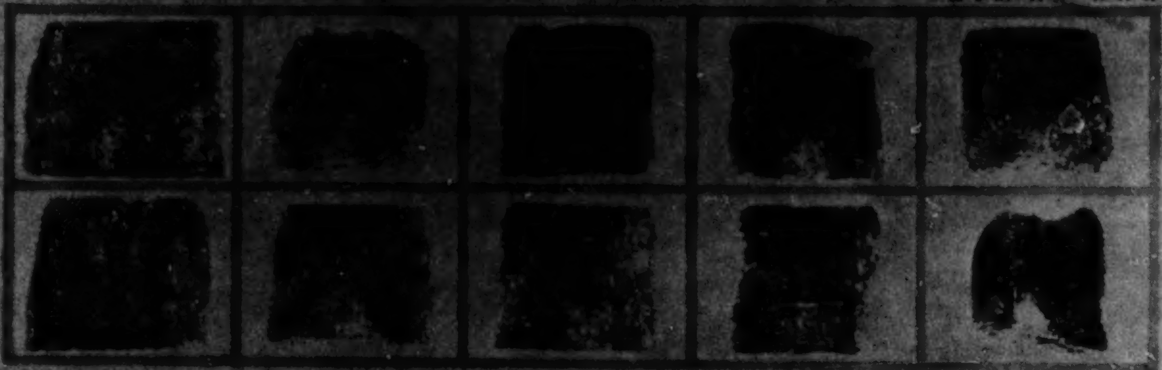
WANTED BY FBI

EDMUND KITE MC INTYRE

FBI No. 312,327 F

ALIASES: Charles W. Eubich, Edmund Kaye McIntyre, [illegible]

14 O 27 W III [illegible] Ref: 11 12 28
S 32 W MII 10 [illegible] 32 32 32



Photograph taken [illegible] Photographs taken [illegible]

DESCRIPTION

AGE: 27, born September 7, 1941, Pleasantville, New Jersy
HEIGHT: 6'1" to 6'2"
WEIGHT: 170 to 180 pounds
BUILD: medium
HAIR: blond, brown
EYES: hazel
COMPLEXION: medium
RACE: white
NATIONALITY: American
OCCUPATIONS: automobile mechanic, commercial artist, laborer, silk-screen worker, truck driver
SCARS AND MARKS: scar right wrist, tattoos: Maltese cross and "13" left forearm, 3 dots left hand
REMARKS: may wear mustache, reportedly uses narcotics
SOCIAL SECURITY NUMBER USED: 545 66 4855

CRIMINAL RECORD

McIntyre has been convicted of resisting arrest.

CAUTION

MC INTYRE IS BEING SOUGHT FOR BANK ROBBERIES WHEREIN A HANDGUN WAS USED. CONSIDER DANGEROUS.

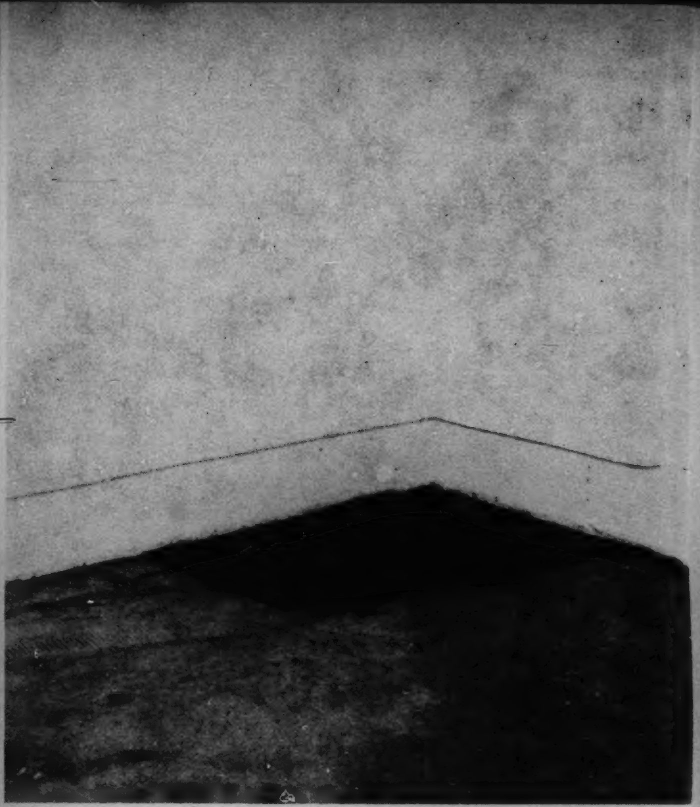
Federal warrants were issued on December 31, 1968, at Los Angeles, California, and on January 17, 1969, at Miami, Florida, charging McIntyre with bank robbery (Title 18, U. S. Code, Sections 2113a and 2113d).

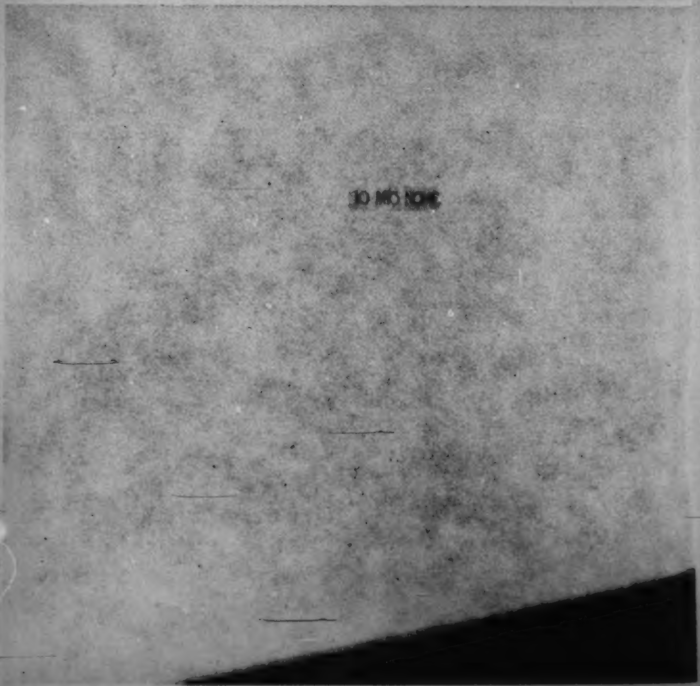
IF YOU HAVE INFORMATION CONCERNING THIS PERSON, PLEASE CONTACT YOUR LOCAL FBI OFFICE. TELEPHONE NUMBERS AND ADDRESSES OF ALL FBI OFFICES LISTED ON BACK.

Identification Order 4268
April 10, 1969

J. Edgar Hoover
Director
Federal Bureau of Investigation
Washington, D. C. 20535

AND MY 5
THE CORNER OF MY
REAL SERMON





1970 APR 30 2 41

Mod. 30 - Ediz. 1965

CUS

29

GENOVA TELEGRAFO - REC. CENTRO - D
30.-4.70

NNNN

ZCZC LMG695 WUR2359 SQ125 INTL
NEW YORK NY 13 29 420P EST VIA WUI

GERMANO CELANT
11-12 SALITA OREGINA 16134 GENOVA

I AM STILL ALIVE
LON KAWARA

CFM 11-12 16134

MODULARIO
Telegr. – 61

L'Amministrazione non assume alcuna resp
lità civile in conseguenza del servizio telegr

Mod. 30 - Ediz. 1965

GENOVA TELEGRAFO-REC. CENTRO
Bollo d'ufficio

INDICAZIONI D'URGENZA

1970 MAG 5 22 15

Ricevuto il .... 19........ ore ....
RICEVENTE

Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa Centrale.
Nei telegrammi impressi a caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo di origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data e l'ora ed i minuti della

B D I

18

NNNN
ZCZC LMG757 SYA268 BA422 NL132
NN NFR033 VW INTL NFB NEW YORK NY 14 1XXX 4 156PEDT
LT GERMANO CELANT
16134 GENOVA 11/12 SALITA GREGINA (ITALY VIA WUI)
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA

16134 11/12.

MODULARIO
Telegr. - 61

L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico.

Mod. 30 (...) 1965

GENOVA TELEGRAFO ... CENTRO 8
12-5-70

207

CZA

NNNN
ZCZC LMG772 SYA593 BE216 NL148
NN NFR020 VW INTL NFR NEW YORK NY 14 11 115P EDT
LT GERMANO CELANO
16134 GENOVA 11/12 SALITA OREGINA (ITALY VIA WUI)
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA

16134 11/12.

Mod. 30 - Ediz. 1965

MODULARIO

L'Amministrazione non assume alcuna responsabi-

GENOVA TELEGRAFO - REC. CENTRO - B 14-5-70

252

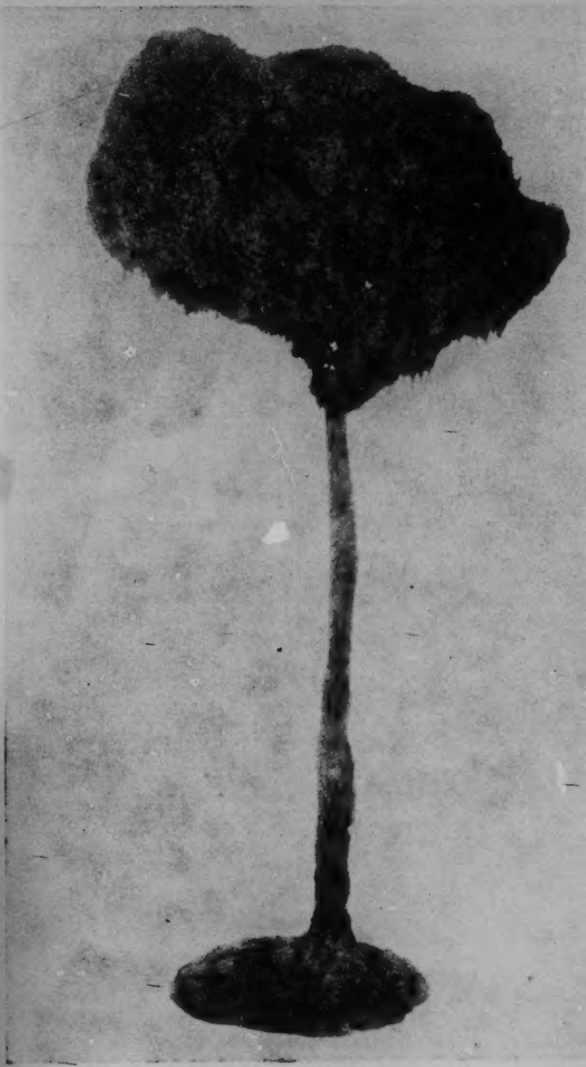
1570HRB 14 20 50

252

ORZ

ZCZC LMG905 SYA378 BB340 NL151
NN NFR022 INTL NFR NEW YORK NY 14 14 1251P EDT
LT GERMANO CELANT
16134 GENOVA 11/12 SALITA OREGINA (ITALY VIA WUI)
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA

16134 11/12 ON KAWARA.



SÉRIE N° 1 Nº 01

UNE ZONE DE SENSIBILITÉ PICTURALE IMMATÉRIELLE

Vingt Grammes d'Or Fin

Monsieur Peppino Palazzoli

Paris le 18 nov 1959

SÉRIE N° 1

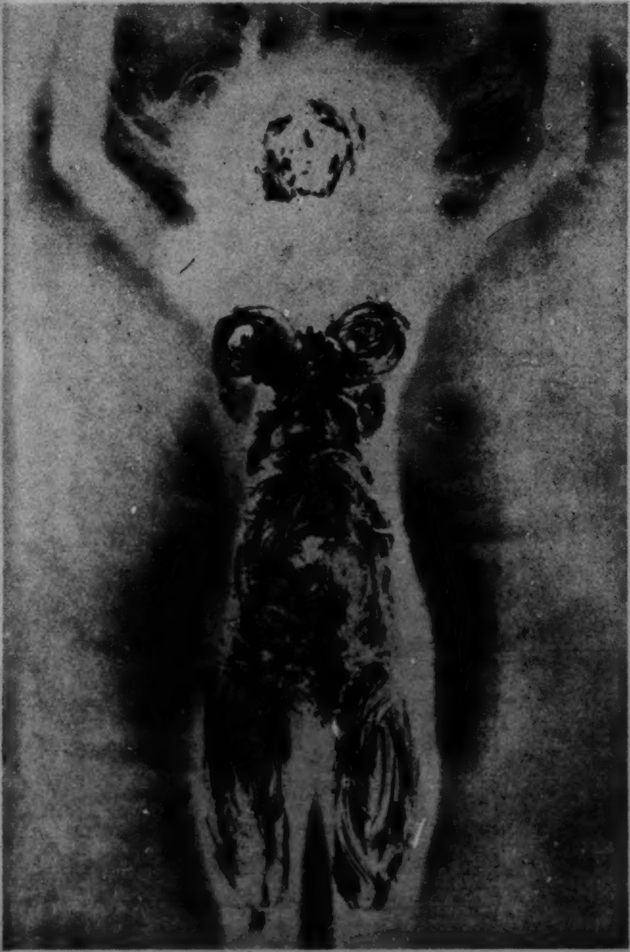
CACHET DE GARANTIE

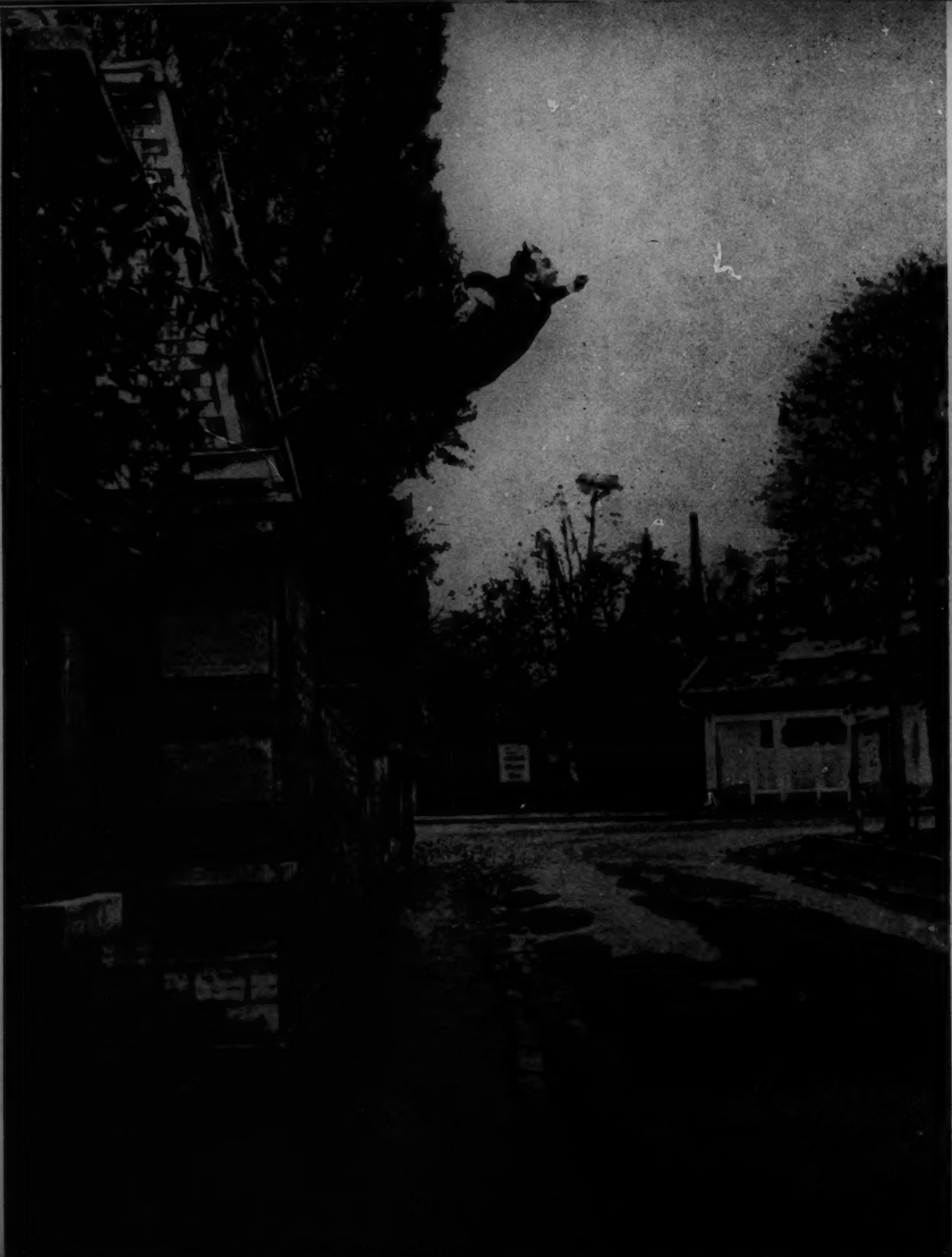
Nº 01

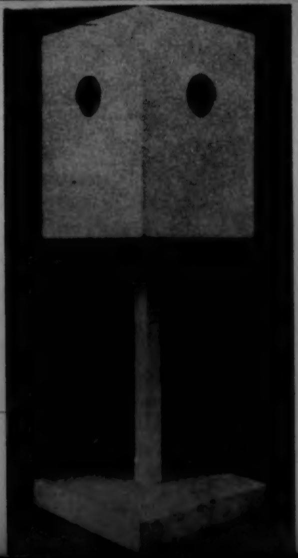
Reçu Vingt Grammes d'Or Fin contre une Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle

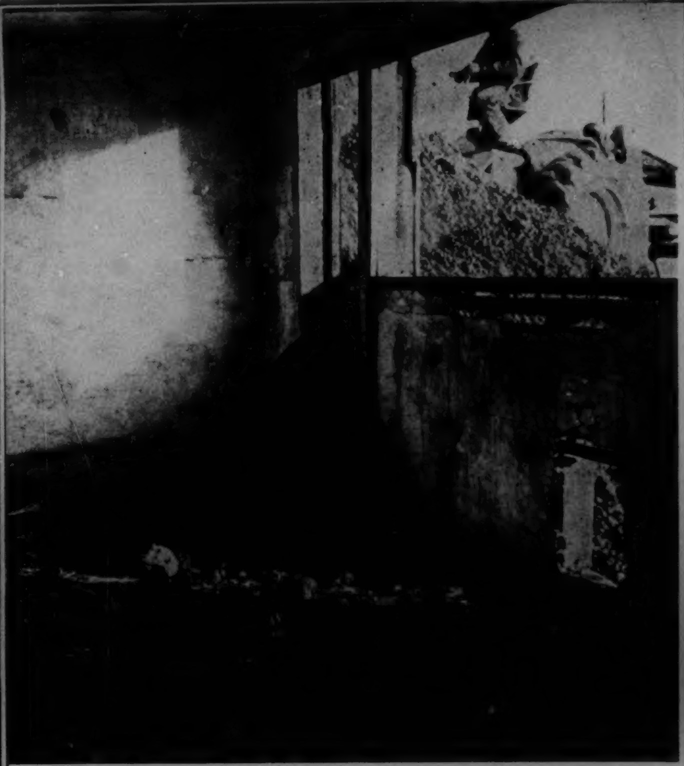
Paris le 18 novembre 1959

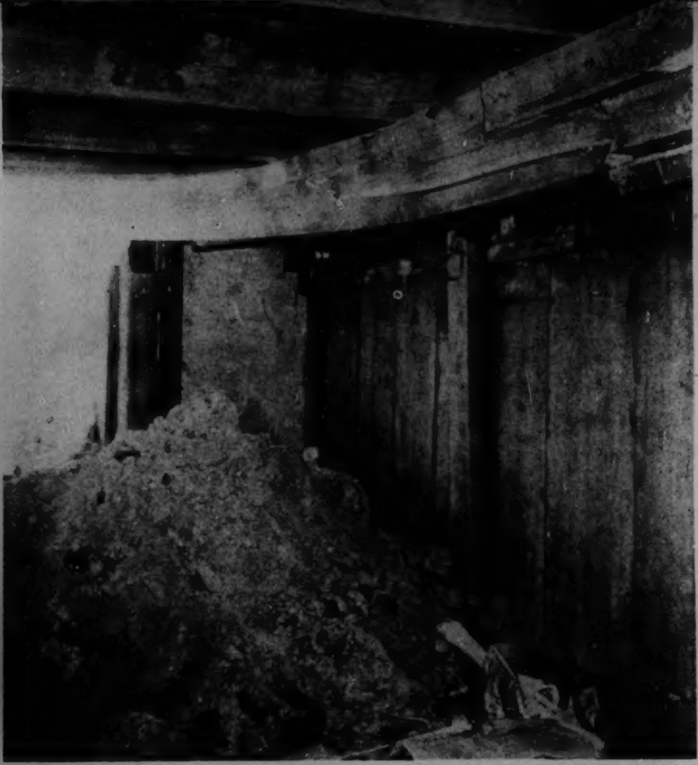
Yves Klein











ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

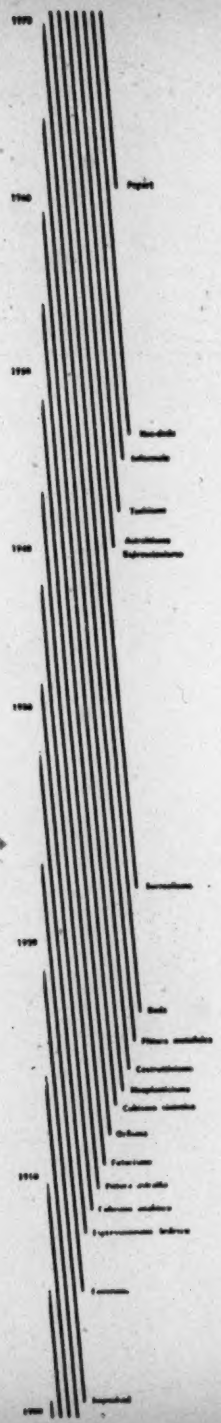
Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

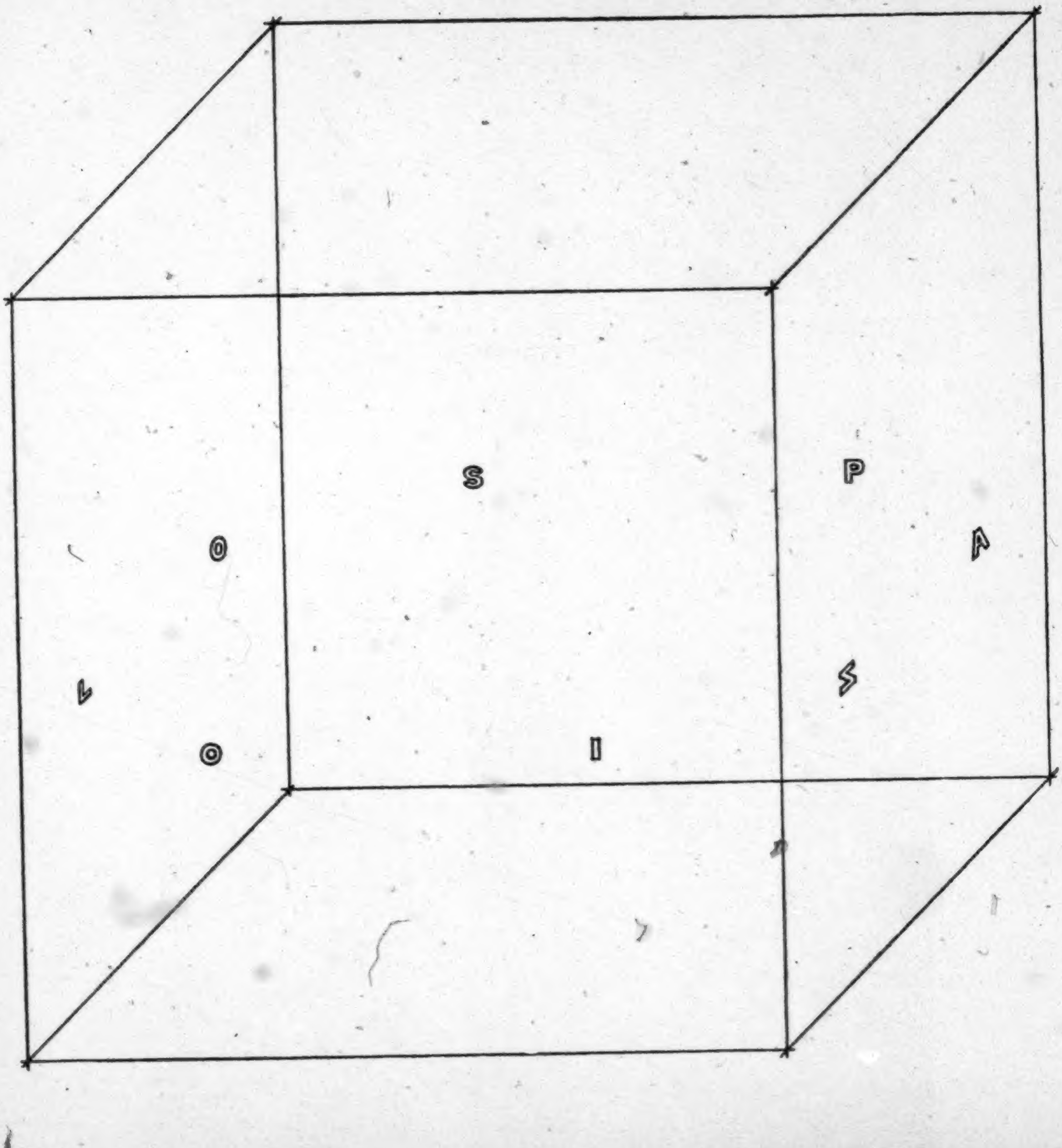
Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

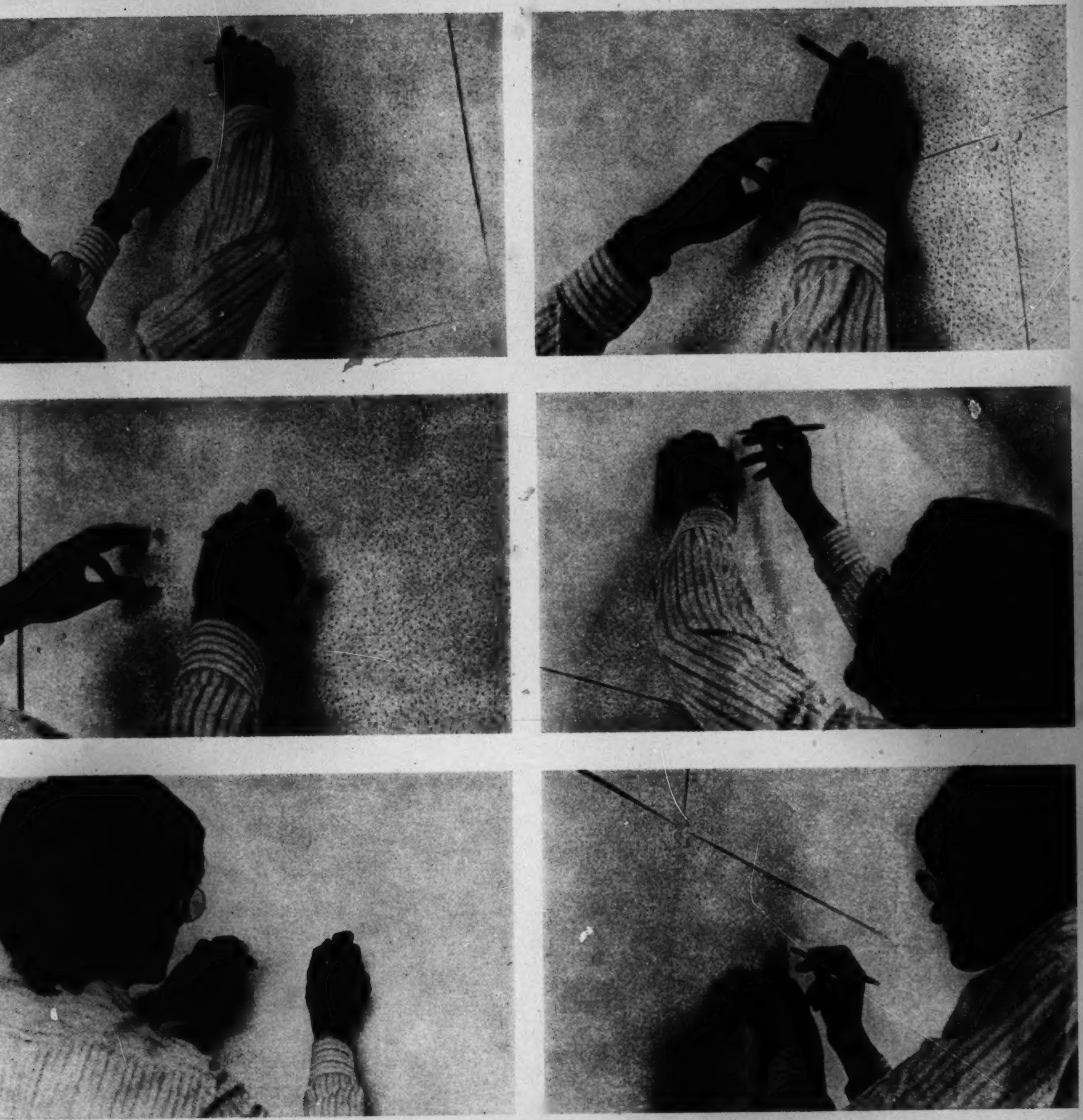
Technical data:

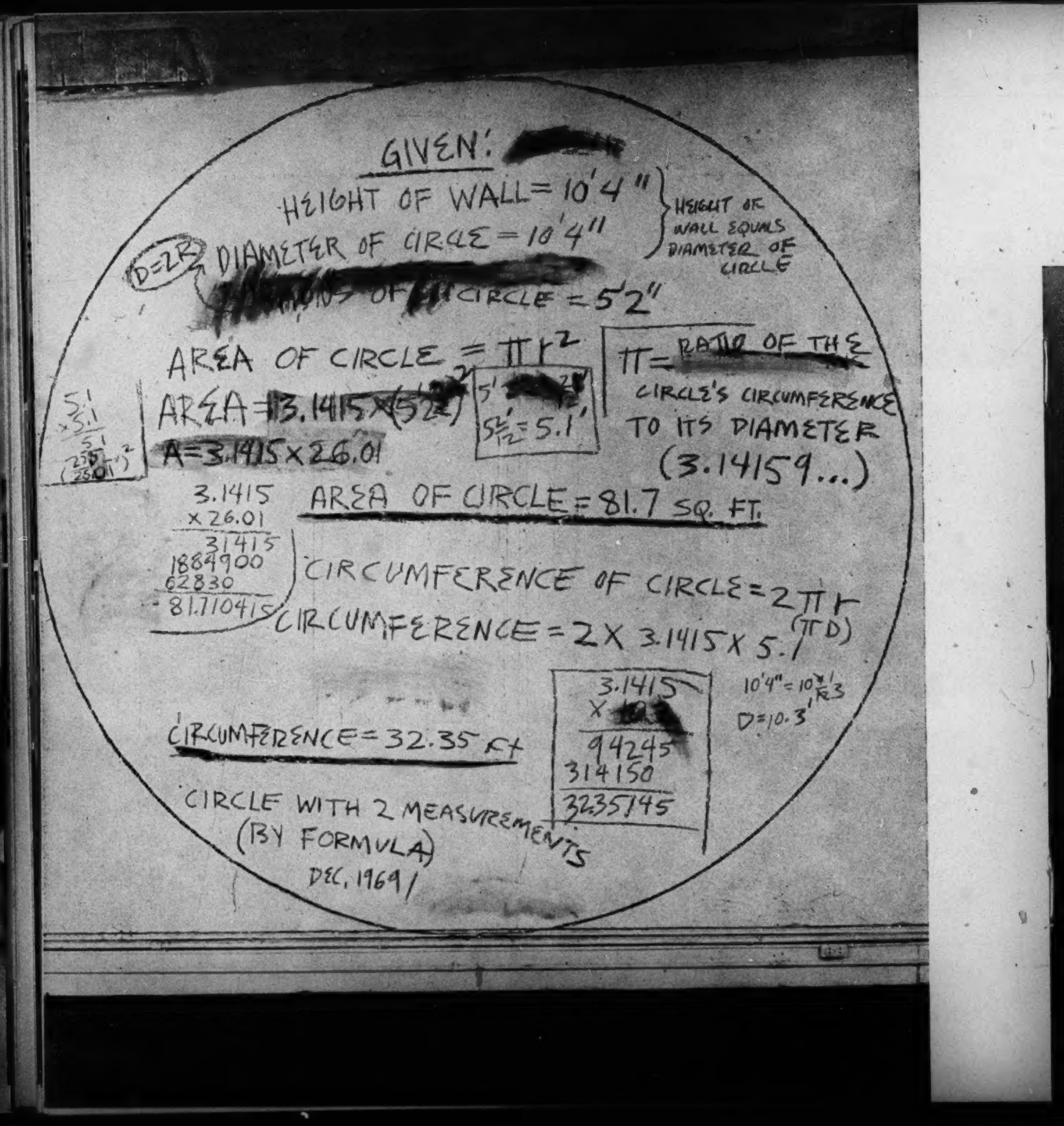
Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

General



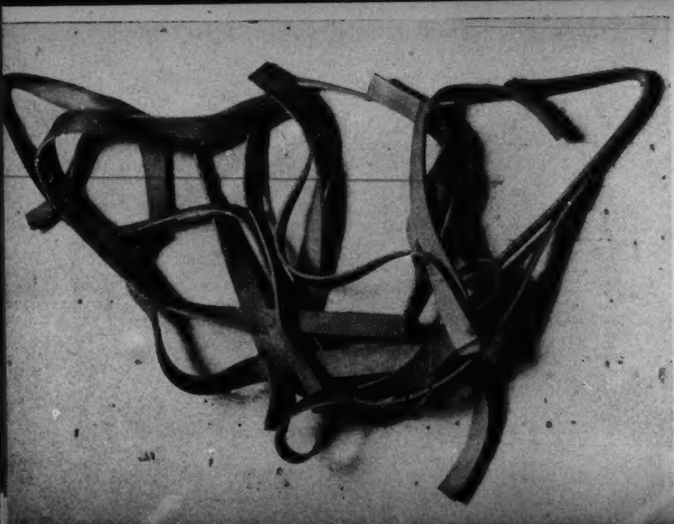

S
P
A
O
L
S
O
I




GIVEN: [redacted]
HEIGHT OF WALL = 10'4"
DIAMETER OF CIRCLE = 10'4"
HEIGHT OF WALL EQUALS DIAMETER OF CIRCLE
D=2R
[redacted] OF [redacted] CIRCLE = 5'2"
AREA OF CIRCLE = πr²
AREA = 3.1415 × (5'2")²
5' [redacted]
5 2/12 = 5.1'
A = 3.1415 × 26.01
π = [redacted] OF THE CIRCLE'S CIRCUMFERENCE TO ITS DIAMETER (3.14159...)
5.1 × 5.1
3.1415 × 26.01 = 81.710415
AREA OF CIRCLE = 81.7 SQ. FT.
CIRCUMFERENCE OF CIRCLE = 2πr (πD)
CIRCUMFERENCE = 2 X 3.1415 X 5.1
10'4" = 10.3
D = 10.3'
3.1415 X [redacted]
94245
314150
3235145
CIRCUMFERENCE = 32.35 Ft
CIRCLE WITH 2 MEASUREMENTS (BY FORMULA)
DEC. 1969

36"
48"

9'
8'
7'
6'
5'
4'
3'
2'
1'



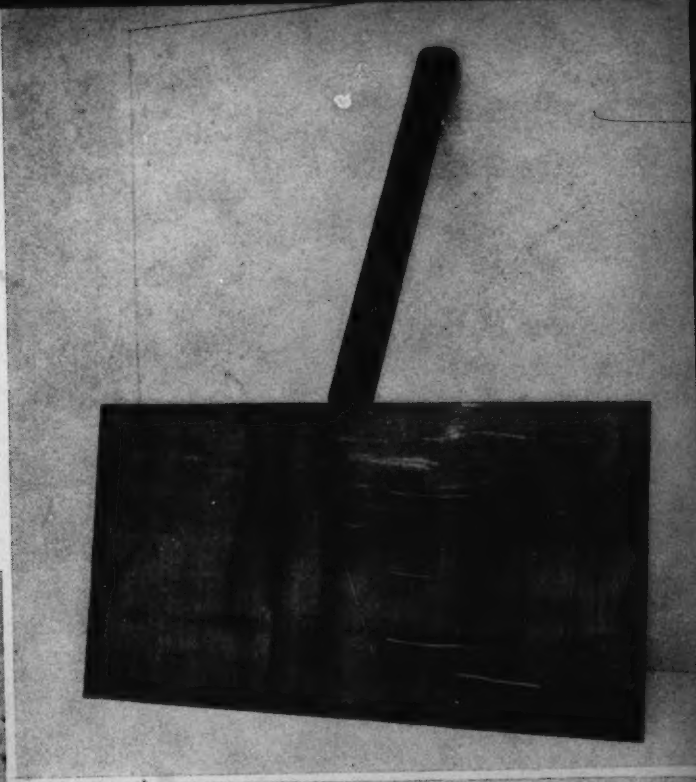
people can be convinced

Serra

of many things

13

according to what you tell them



1
2
3

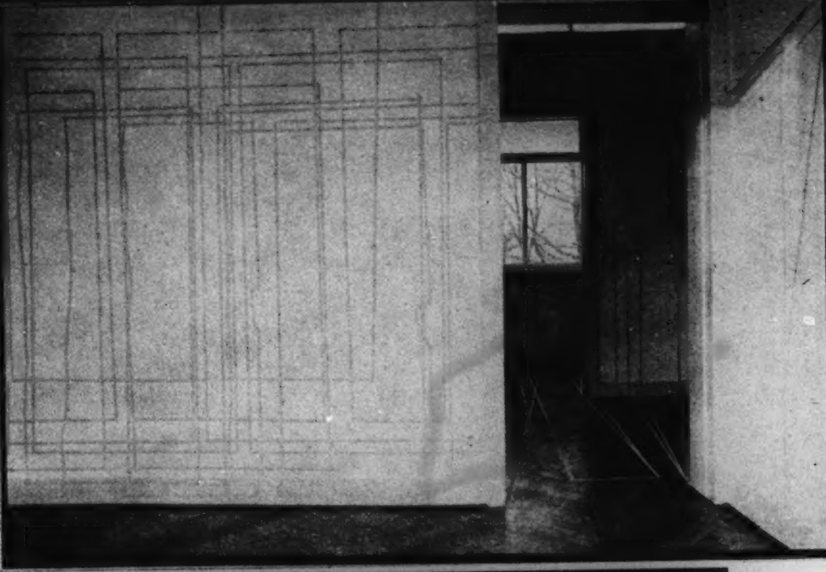
11 48

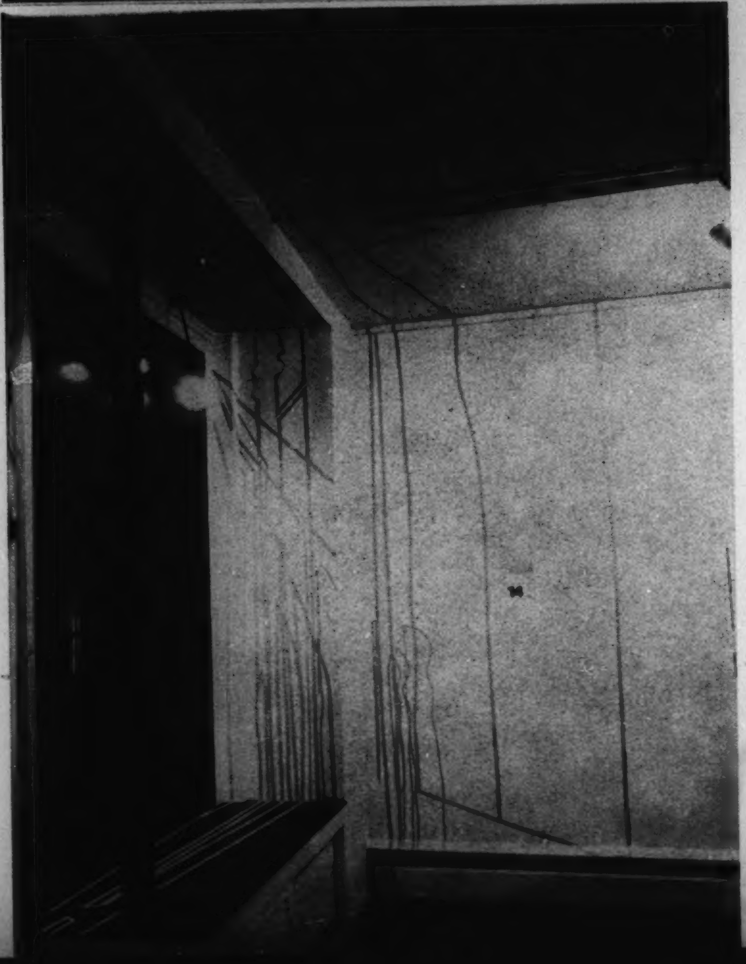
4
5
6

12 48

« Tutte le ombre che ho scoperto alla Galerie Lambert, Milano 22-2-1970 sono state segnate con nastro adesivo »

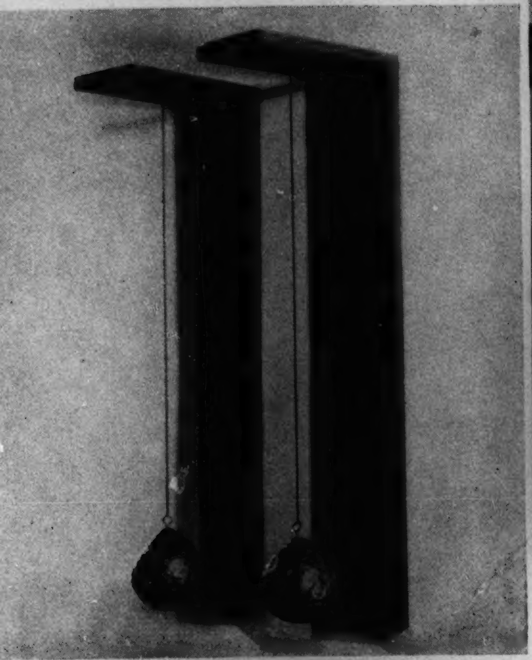
Amsterdam nov. 1969

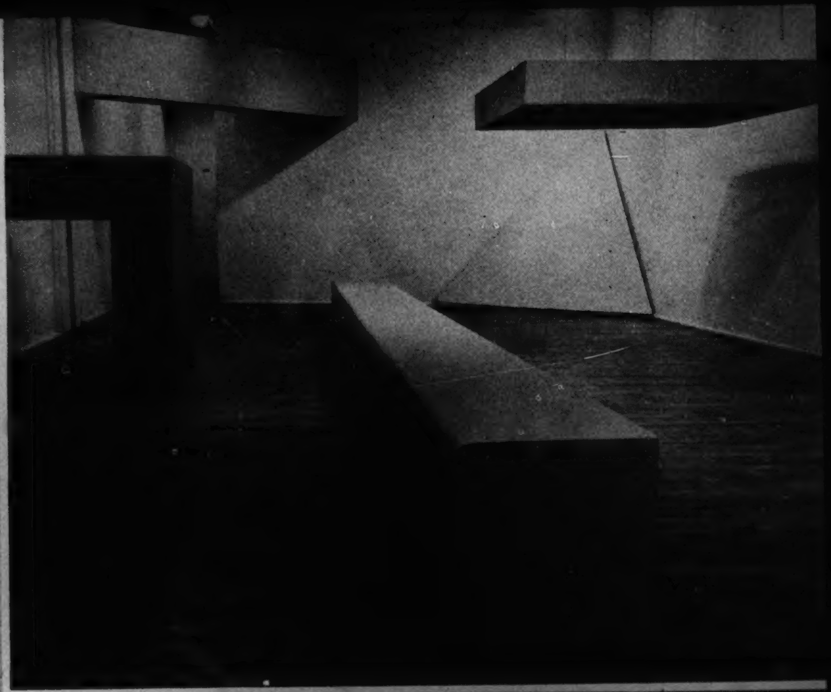


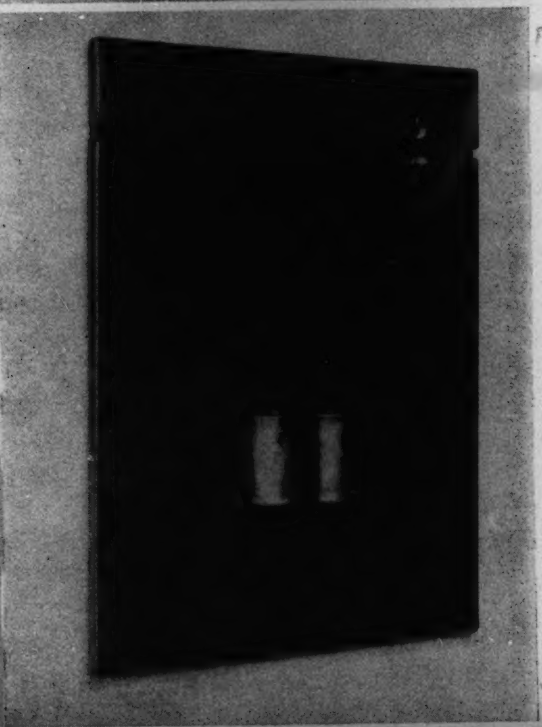


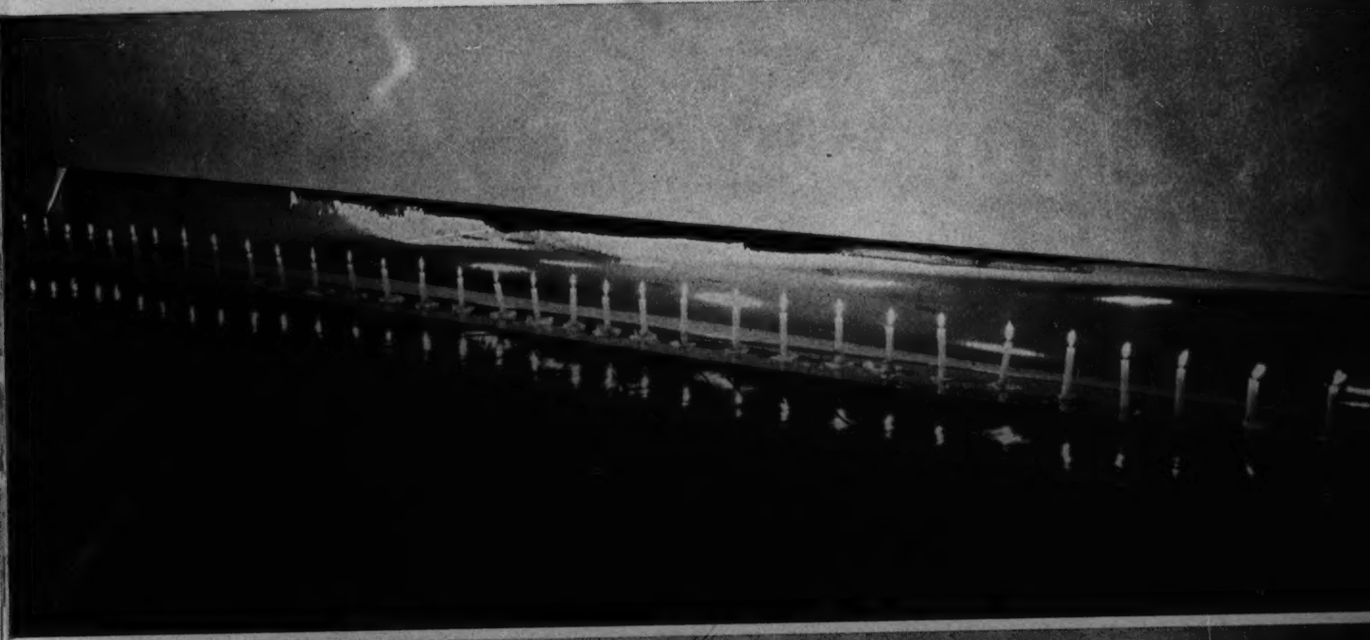
12

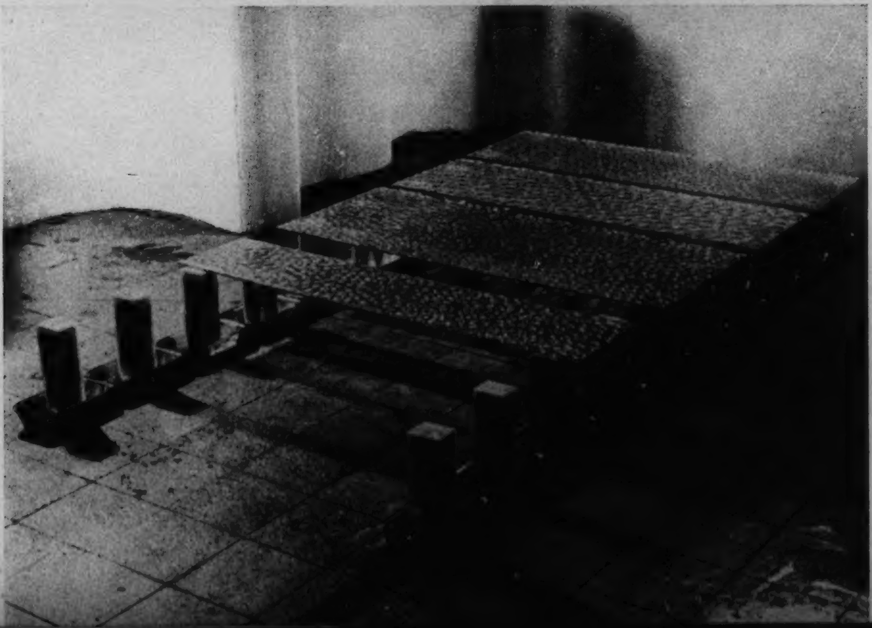
Morris

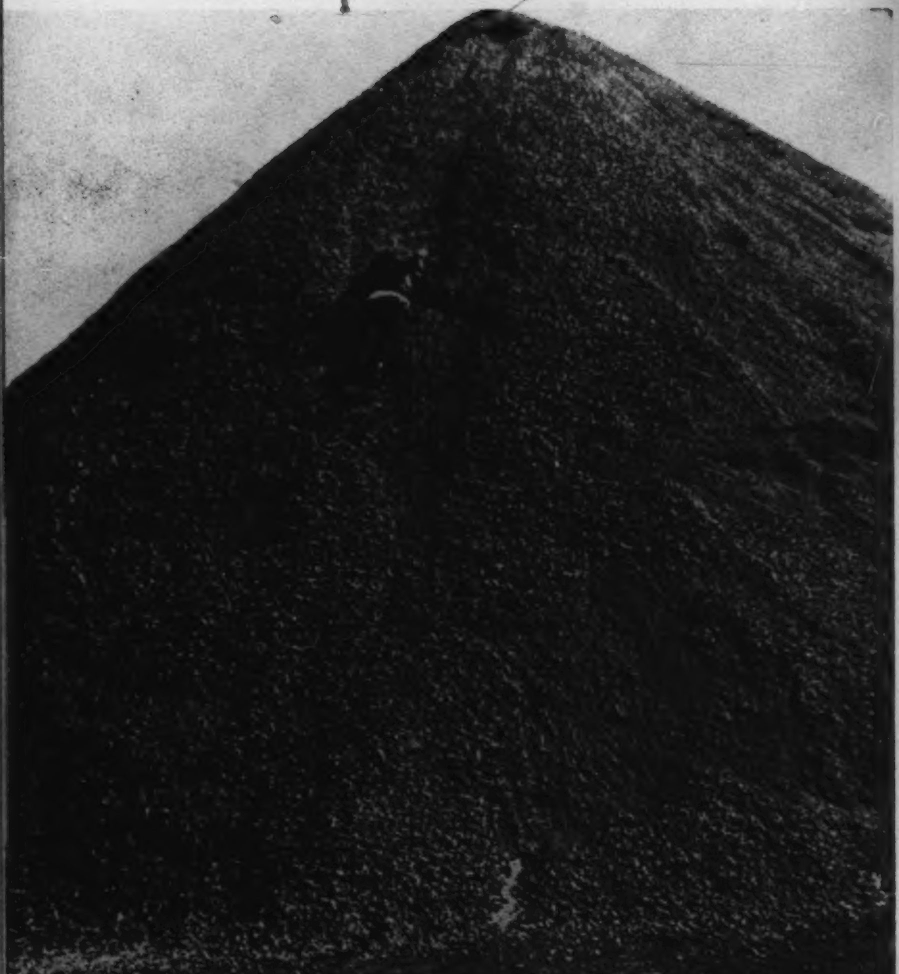


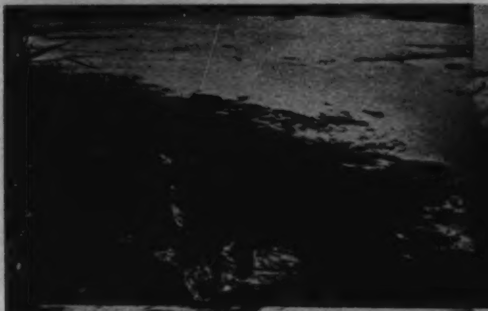


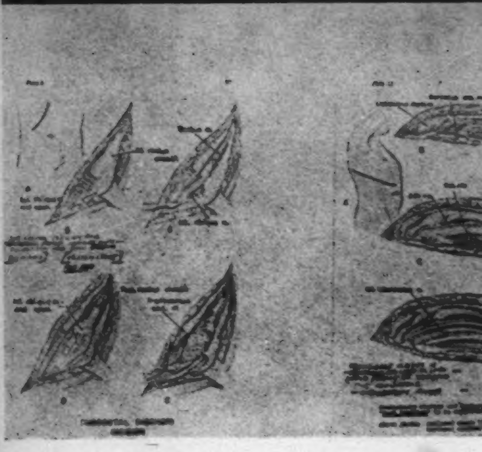


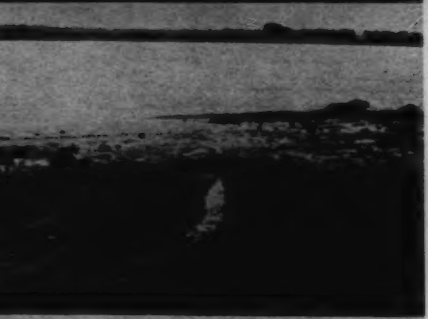


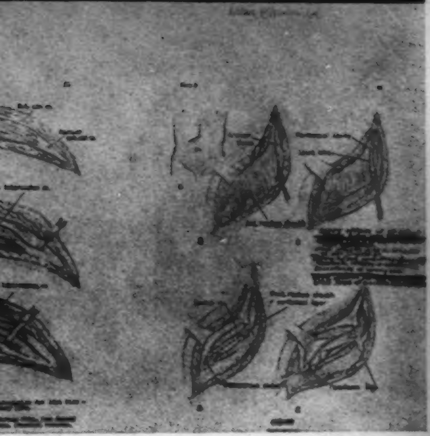


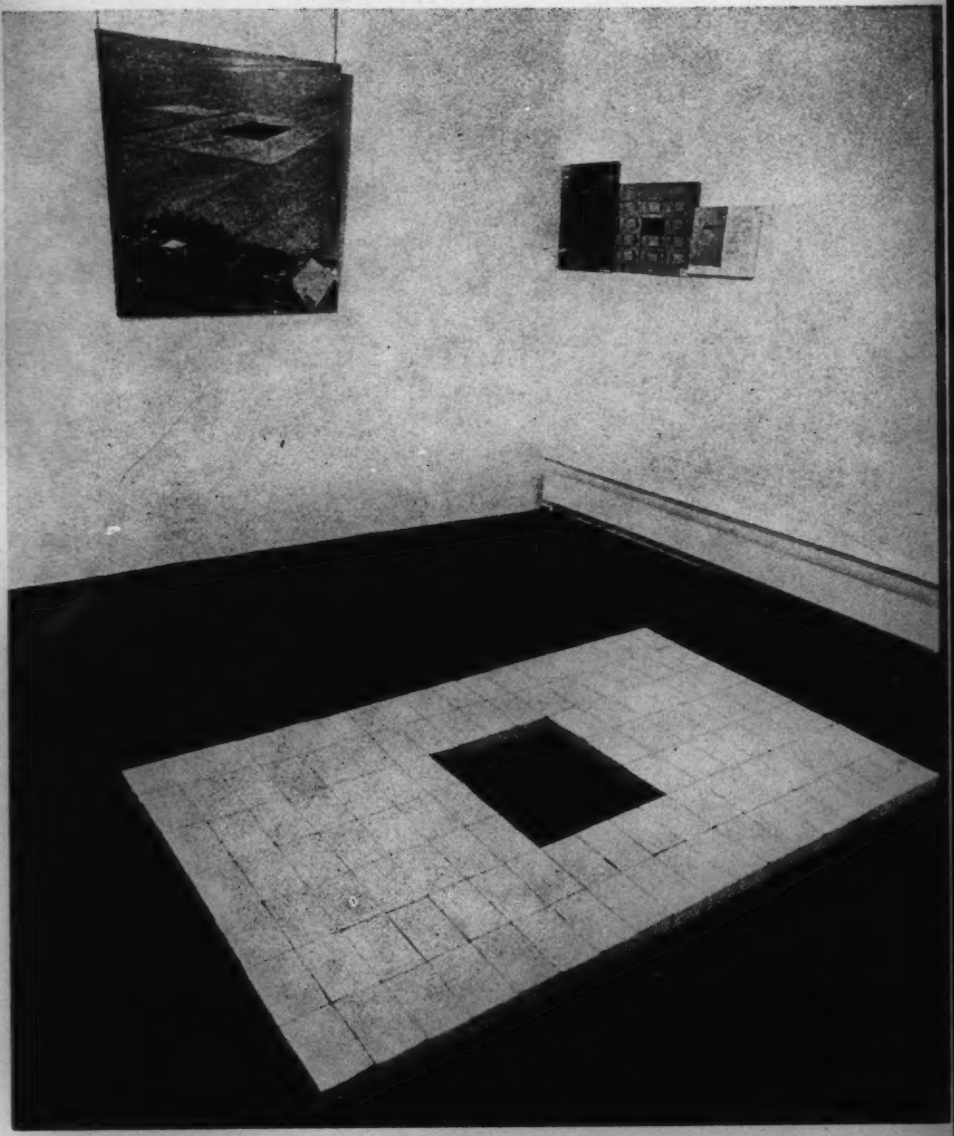












IT HAS ORDER

IT IS ALWAYS CHANGING

IT IS NOT CONFINED
[redacted]

IT IS NOT IN ANY SPECIFIC PLACE

IT IS AFFECTED BY OTHER THINGS

IT AFFECTS OTHER THINGS

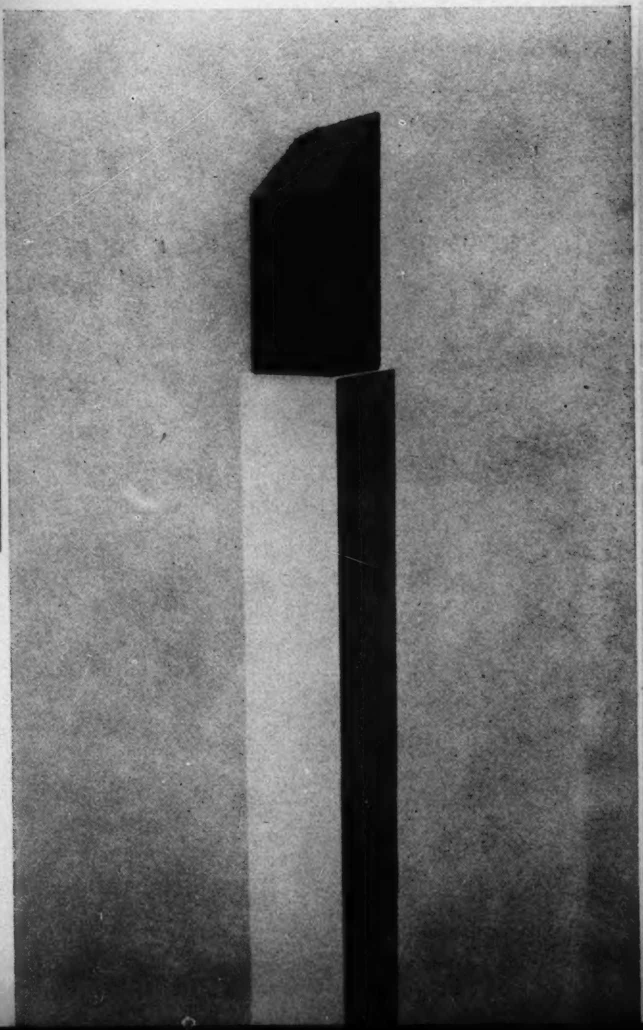
IT CAN BE PRESENT, BUT GO UNNOTICED

TO KNOW OF IT IS TO BE PART OF IT_

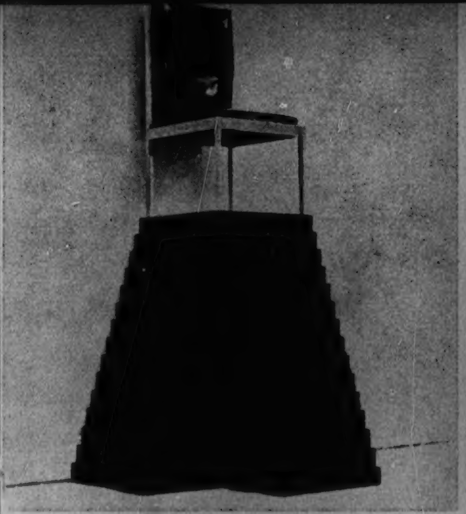
At sunrise on a first of April, there appeared, suddenly as M[illegible] Capac at the lake Titicaca, [illegible] at the waterside [illegible].

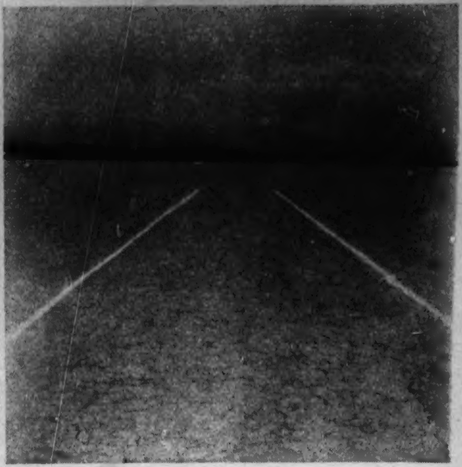
[illegible]

[illegible] his hair [illegible] with a long [illegible] trunk, vali[illegible] No porter follow[illegible] unaccompanied by friends. From the sh[illegible] shoulders, titters, w[illegible] of the crowd, it was pla[illegible] in the extremest sense of the word, a stranger.

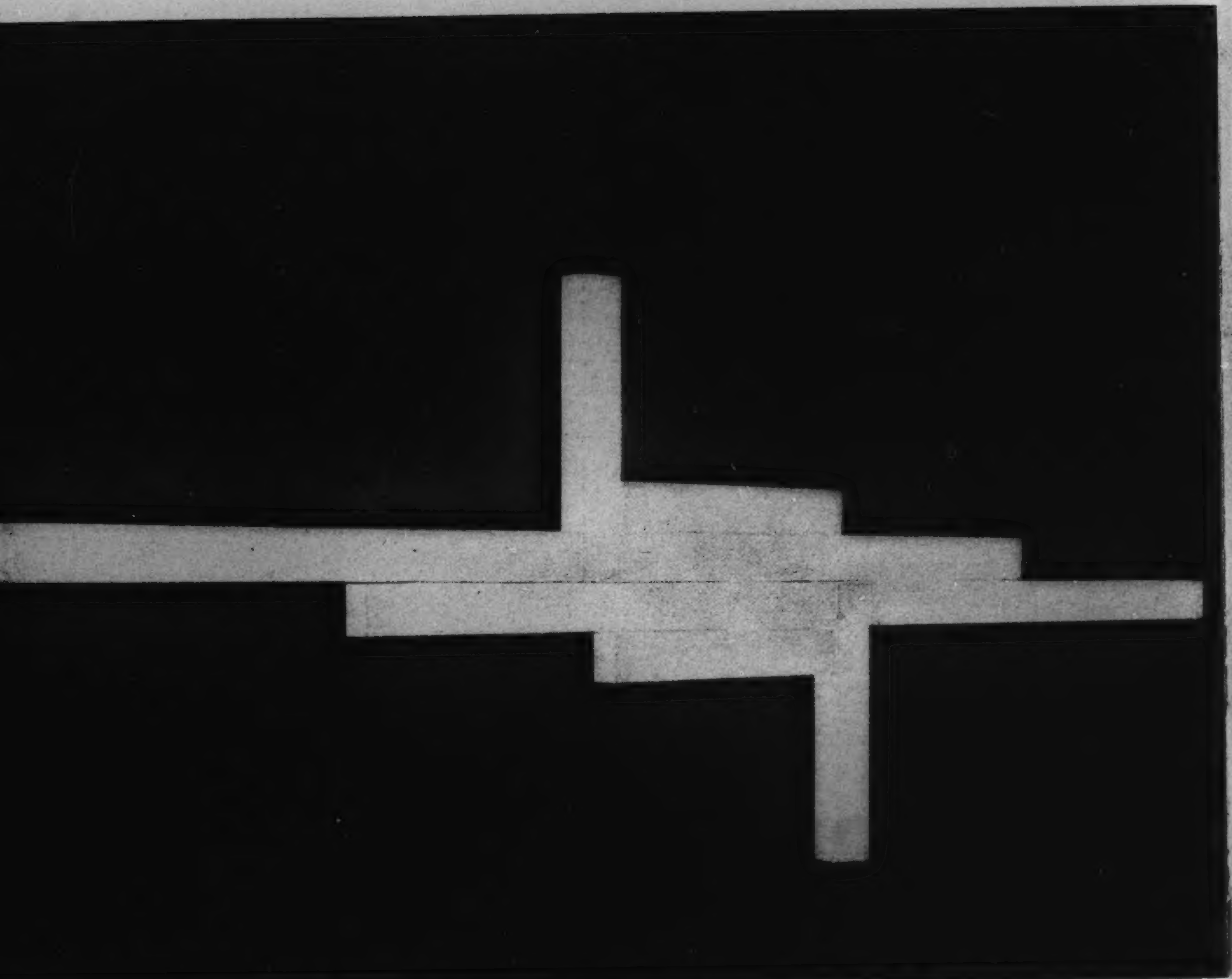


De Maria

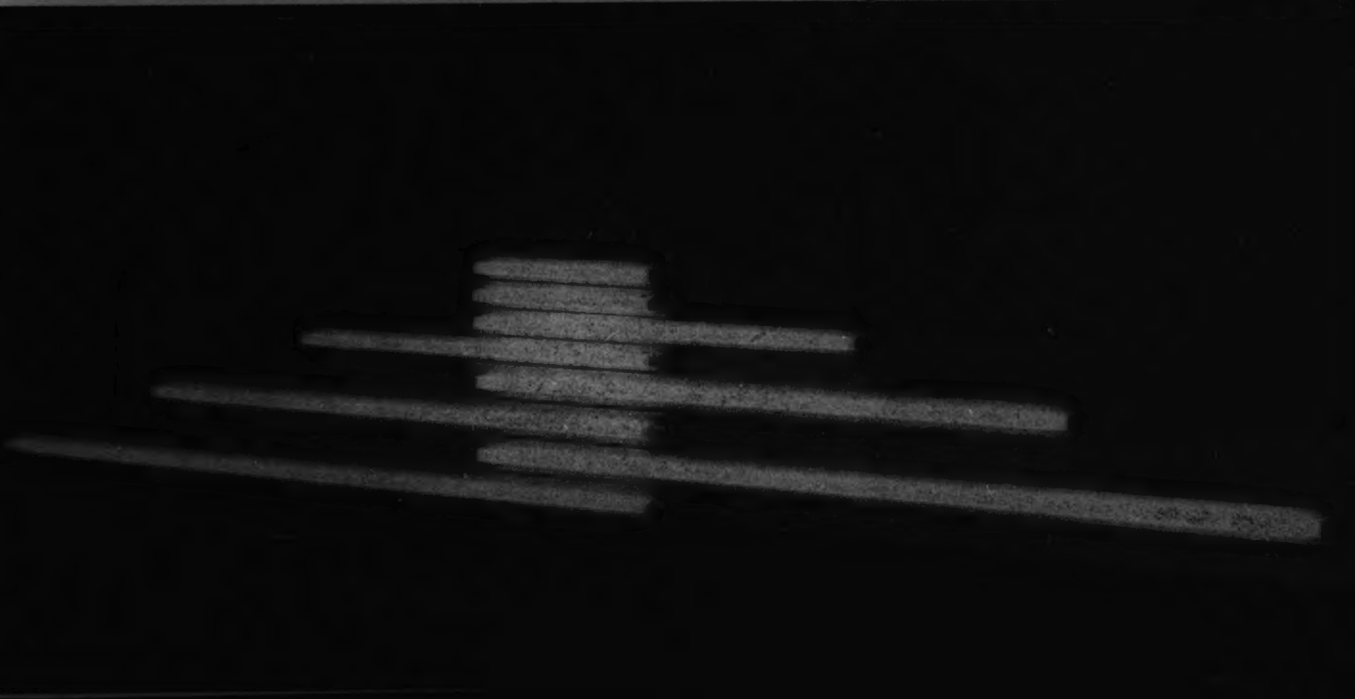




Emilio Prini magnete serie fotografica gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968 (4 fasi) una normale macchina fotografica fotografa continuamente fino alla consumazione del meccanismo durata d'uso prevista per l'apparecchio fotografico 20.000 scatti tempo di esecuzione previsto per il lavoro 10 anni serie annuale di 2000 elementi tecnica fotografia bianco e nero fogli ferrania 3M K 203 3 ognuno cm 30 x 40 diaframma tempo di posa costanti cavalletto ad inclinazione fissa 1969 la macchina fotografica usata mantiene il valore originario ed addiziona il mercato artistico



avin

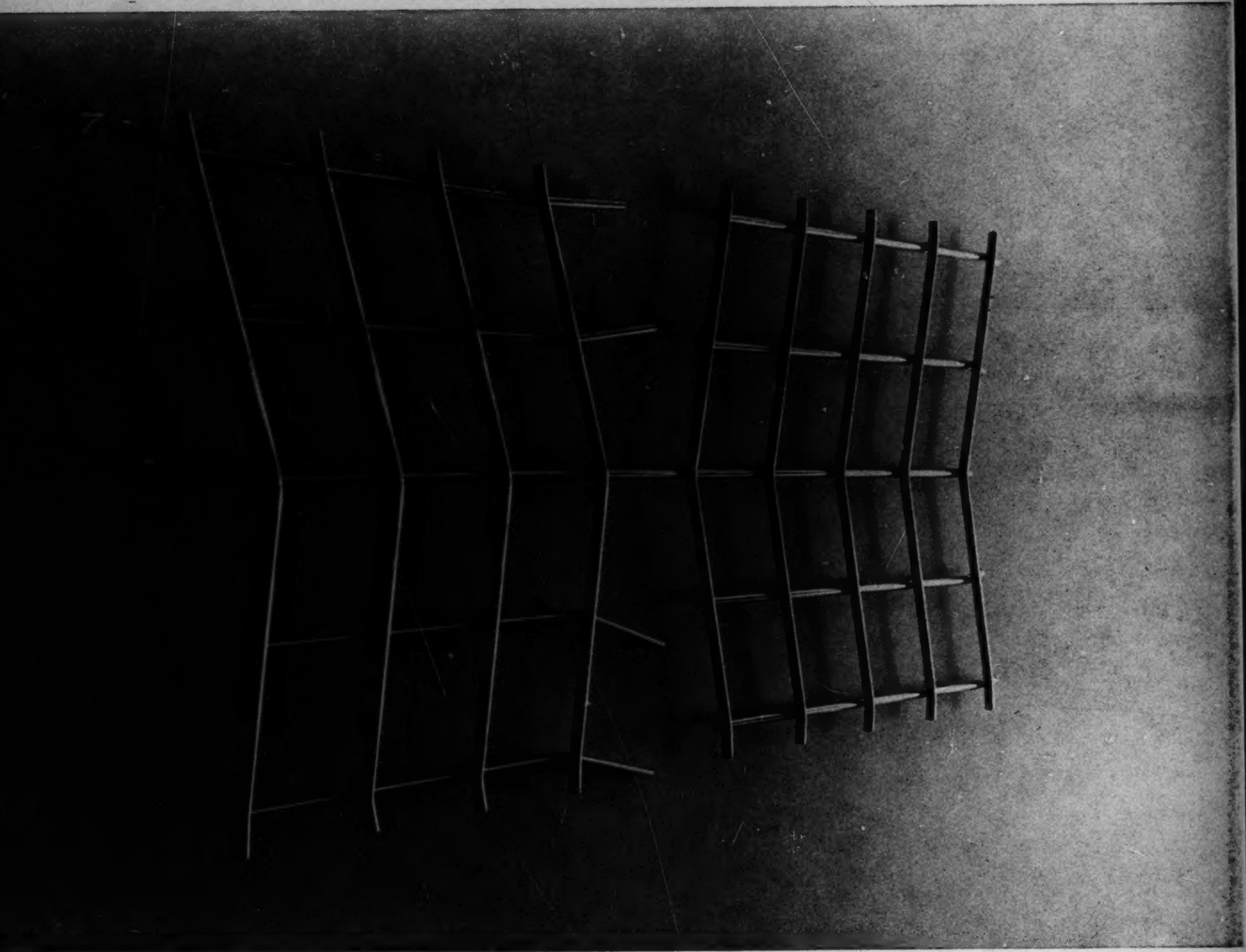


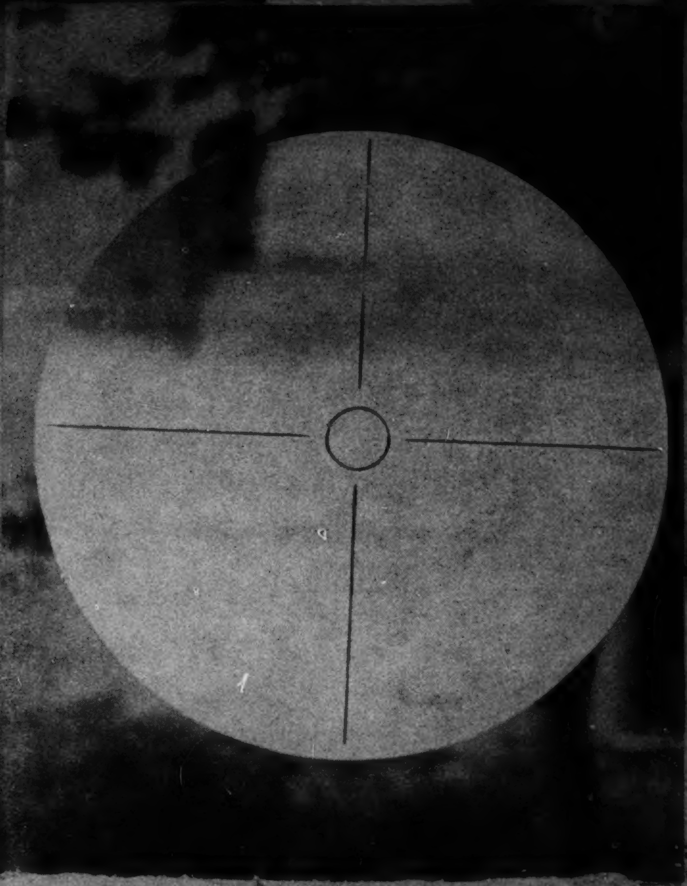
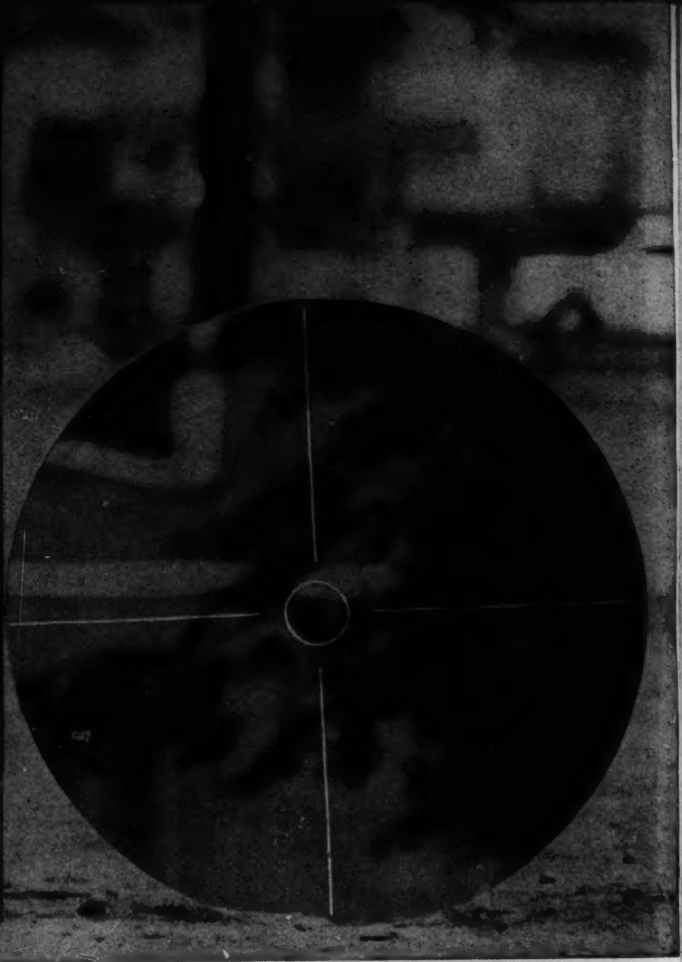
IV ELECTRICITY
ELECTRONICS

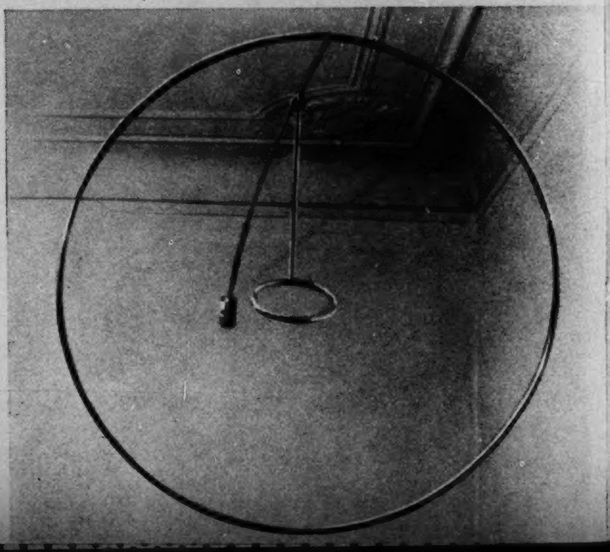
II. CALORE
327. CALORE
328. RISCALDAMENTO
329. COTTURA
330. COMBUSTIBILE
331. INCOMBUSTIBILITÀ
332. FREDDO
333. REFRIGERAZIONE

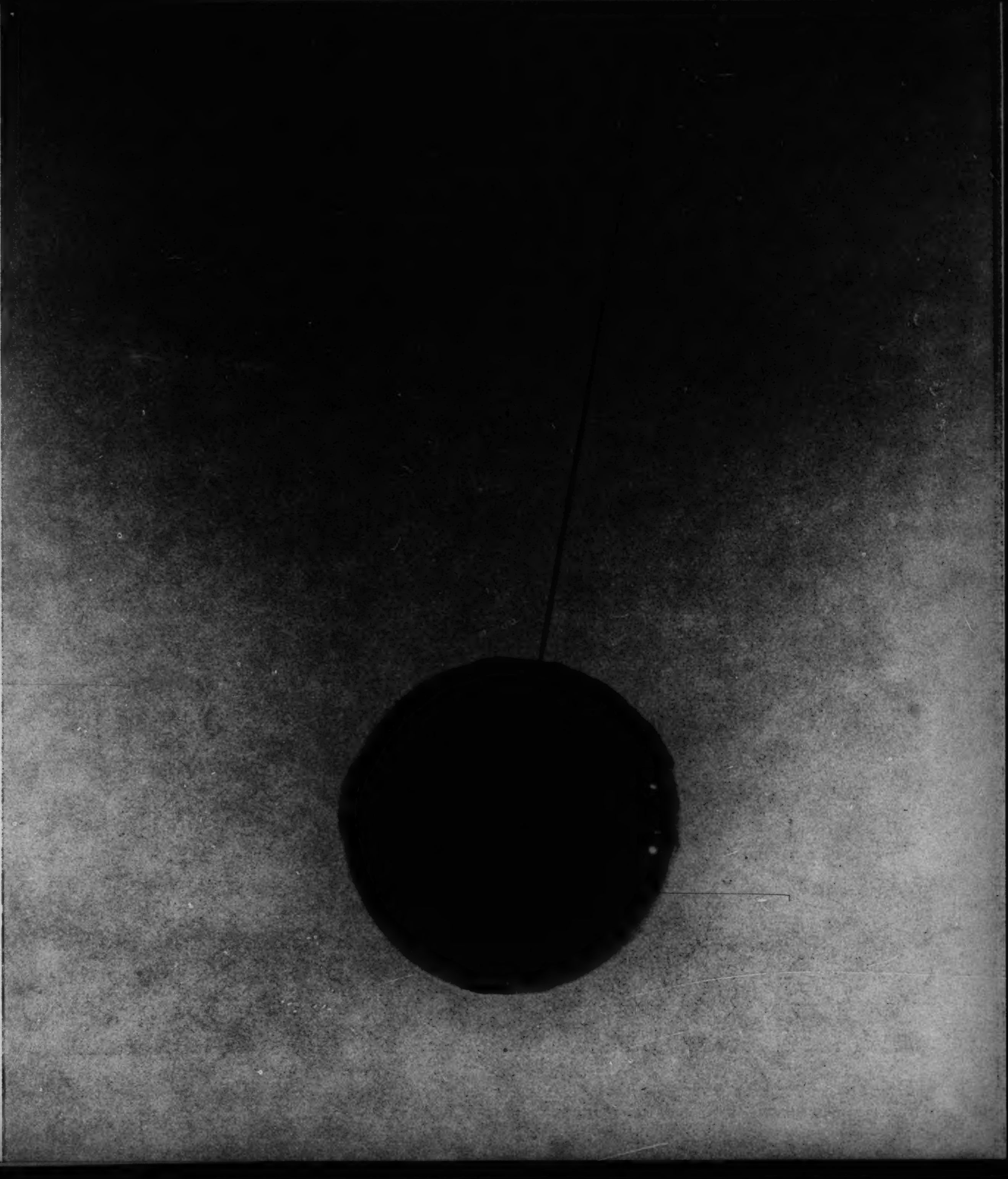
ransparence, transparency, transparent. The 3rd, opted from MF-F, derives from ML *transparent-*, s of *transparens*, presp of *transparēre*, to show or pear (L *parēre*) through (*trans*, across, beyond). rivative ML *transparentia* yields MF-F *trans-ence*, adopted by E, which modifies it to *trans-ency*.—Cf the v PEER.

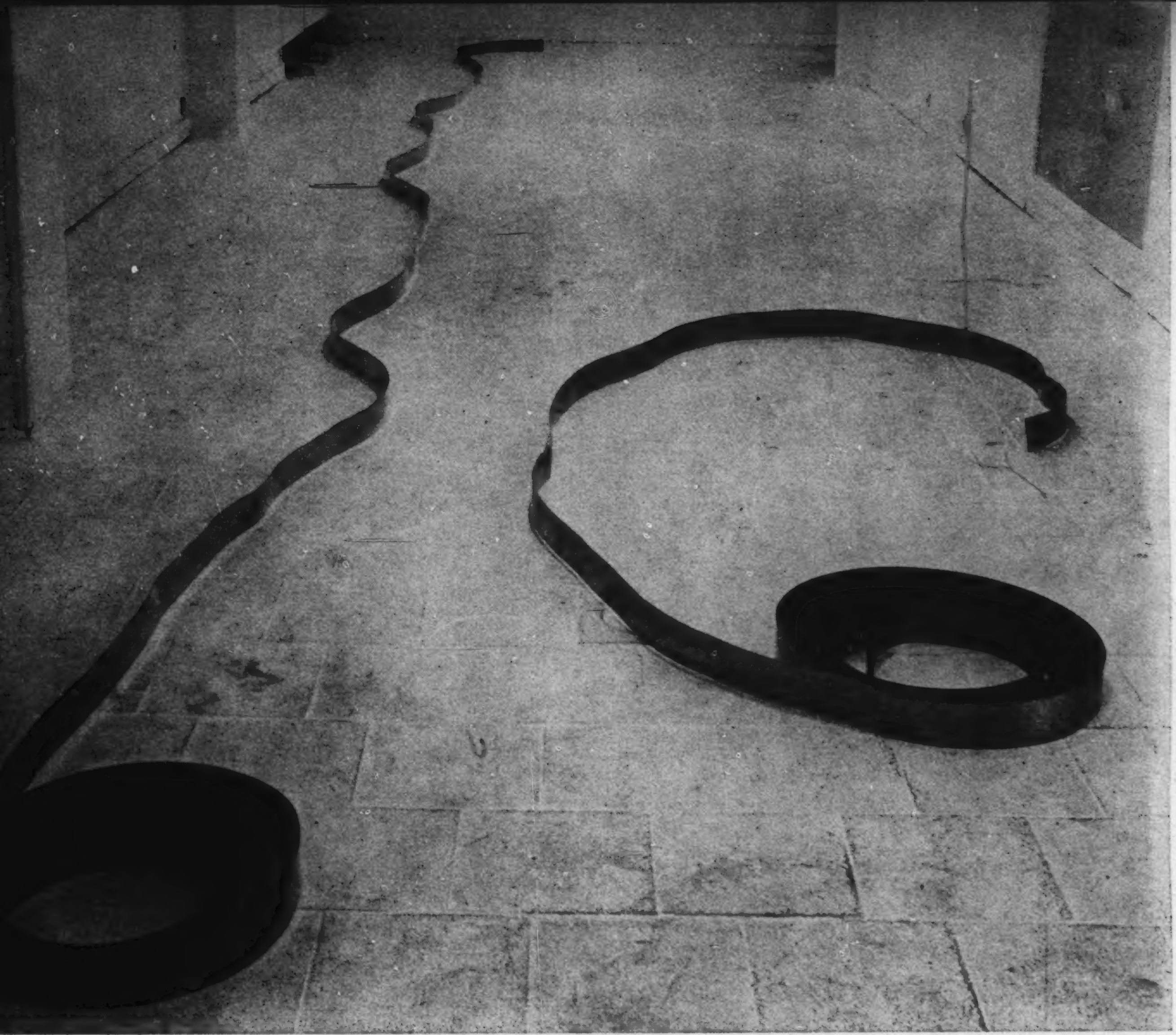
[redacted]

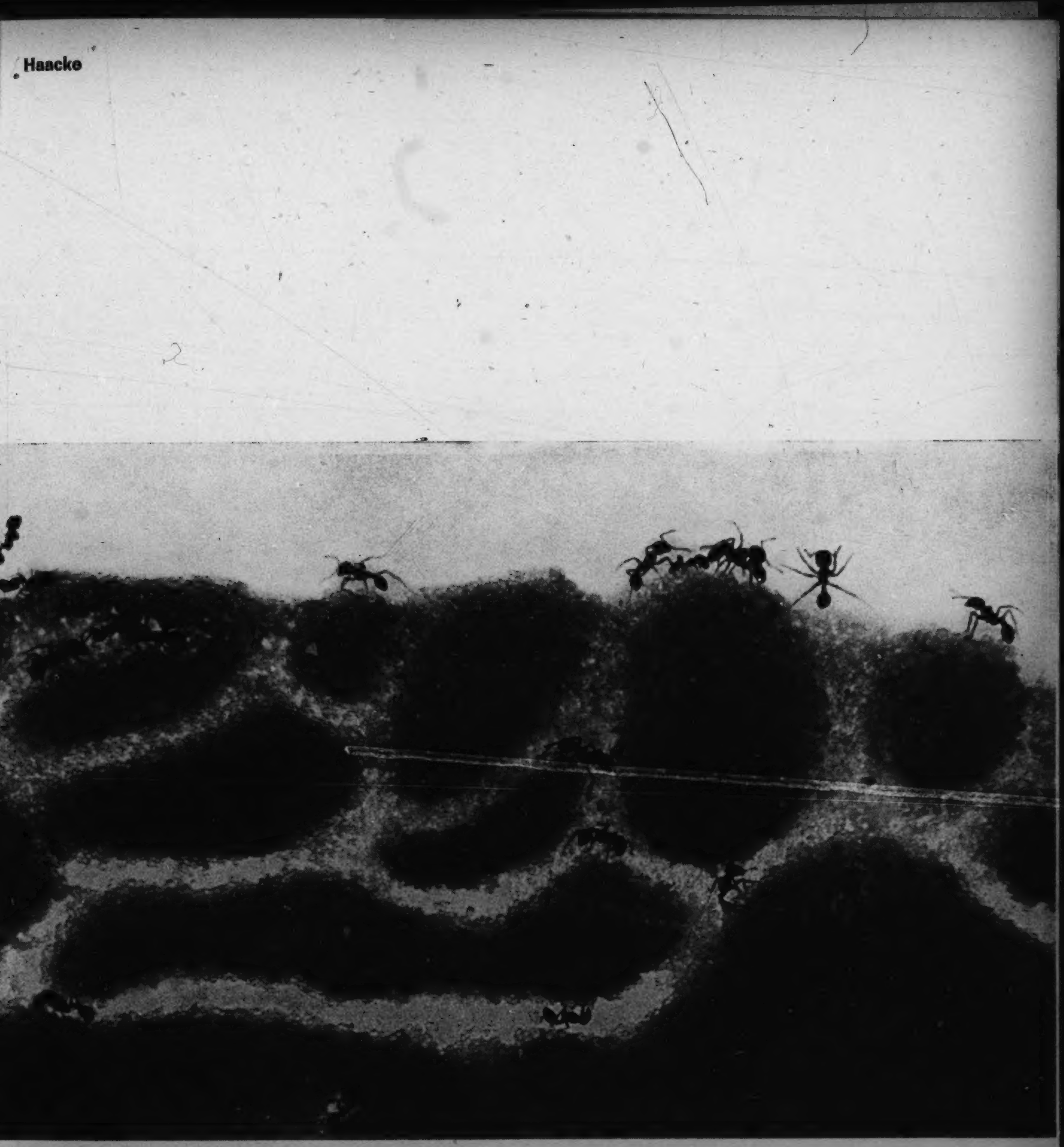


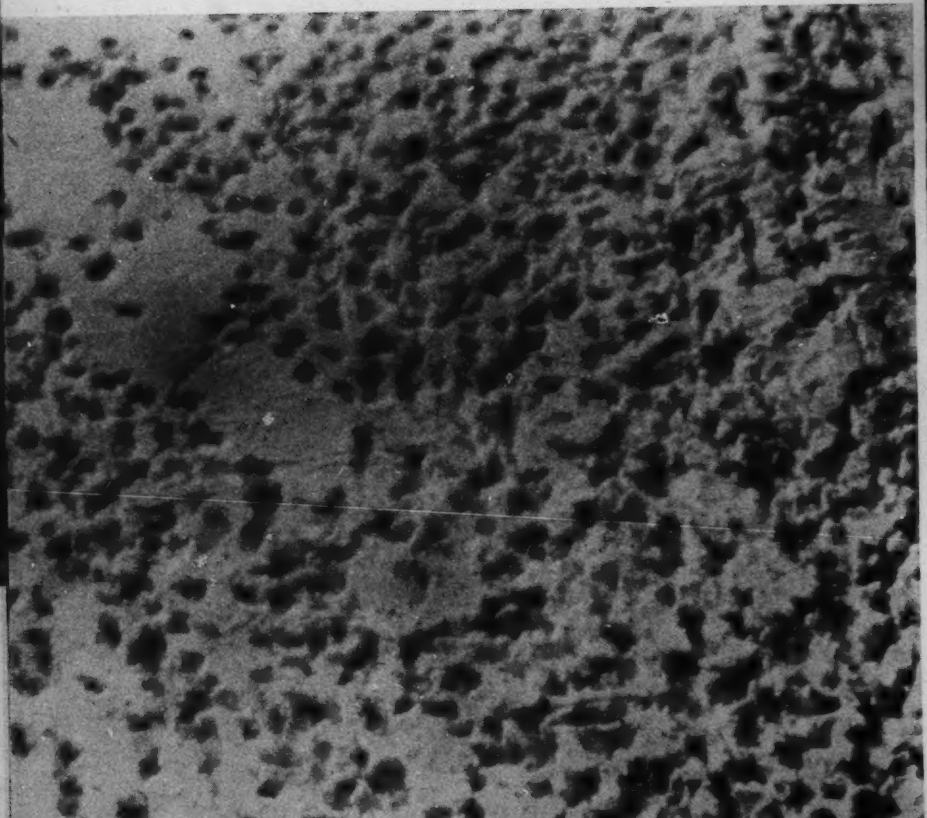







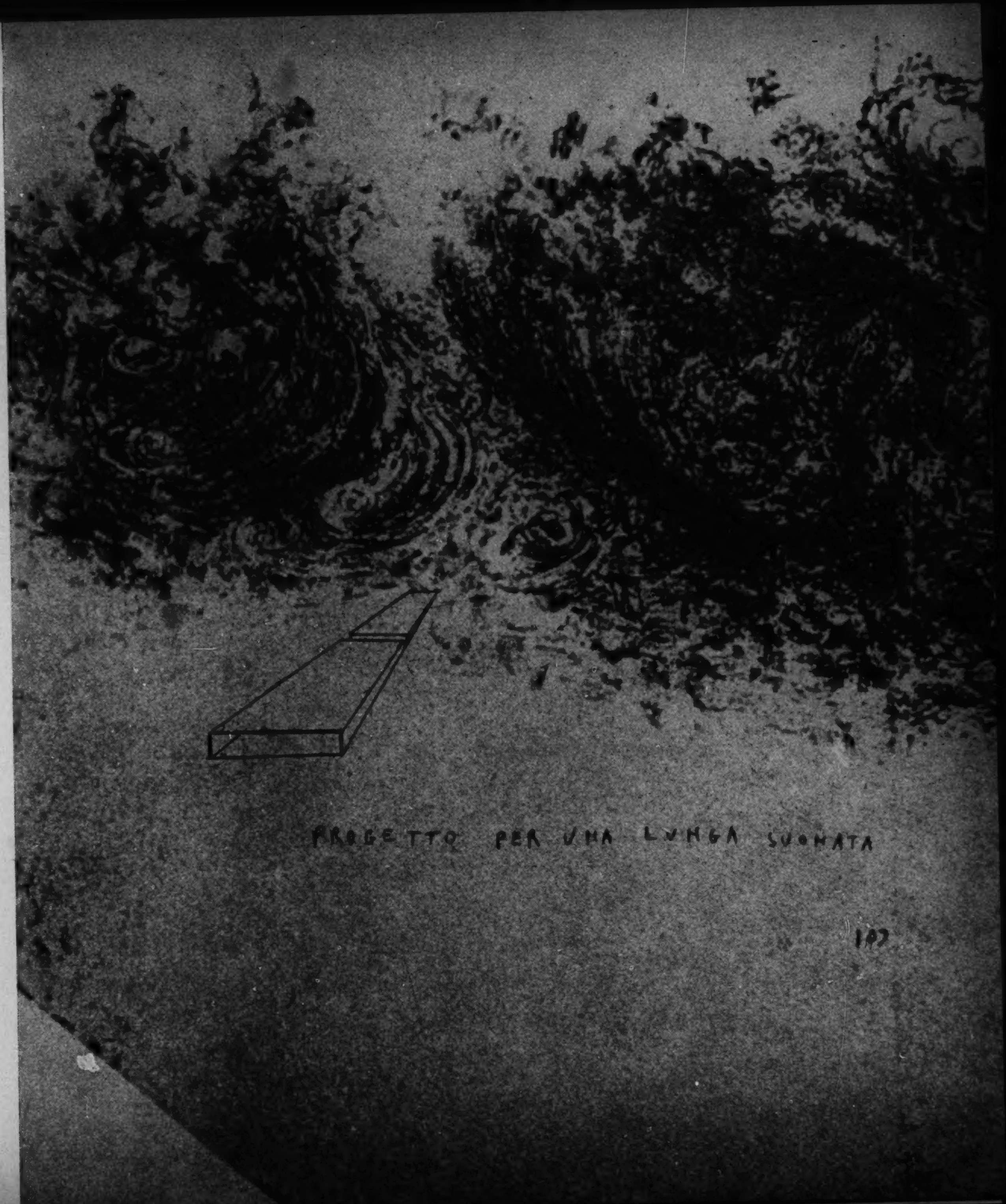


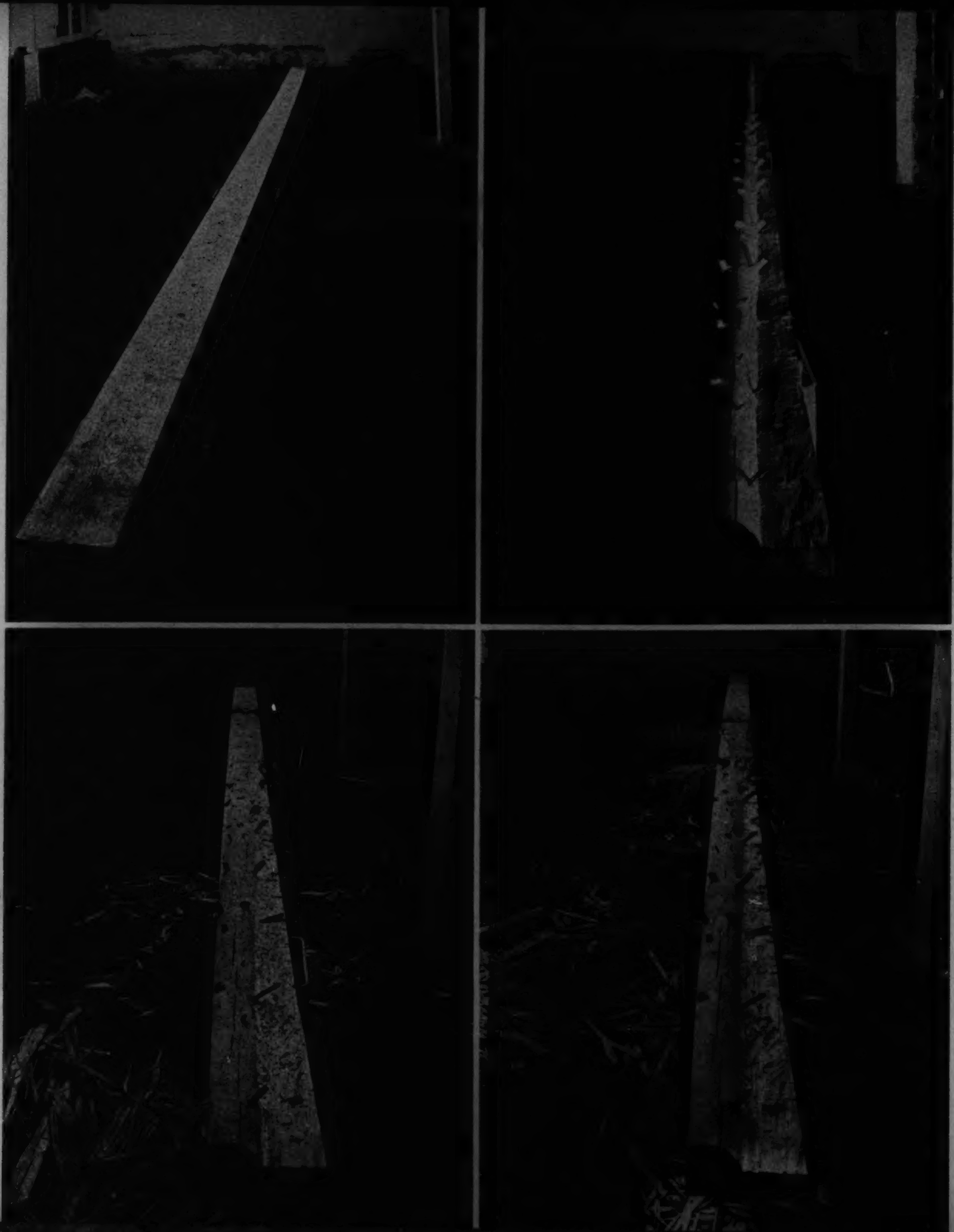

Haacke



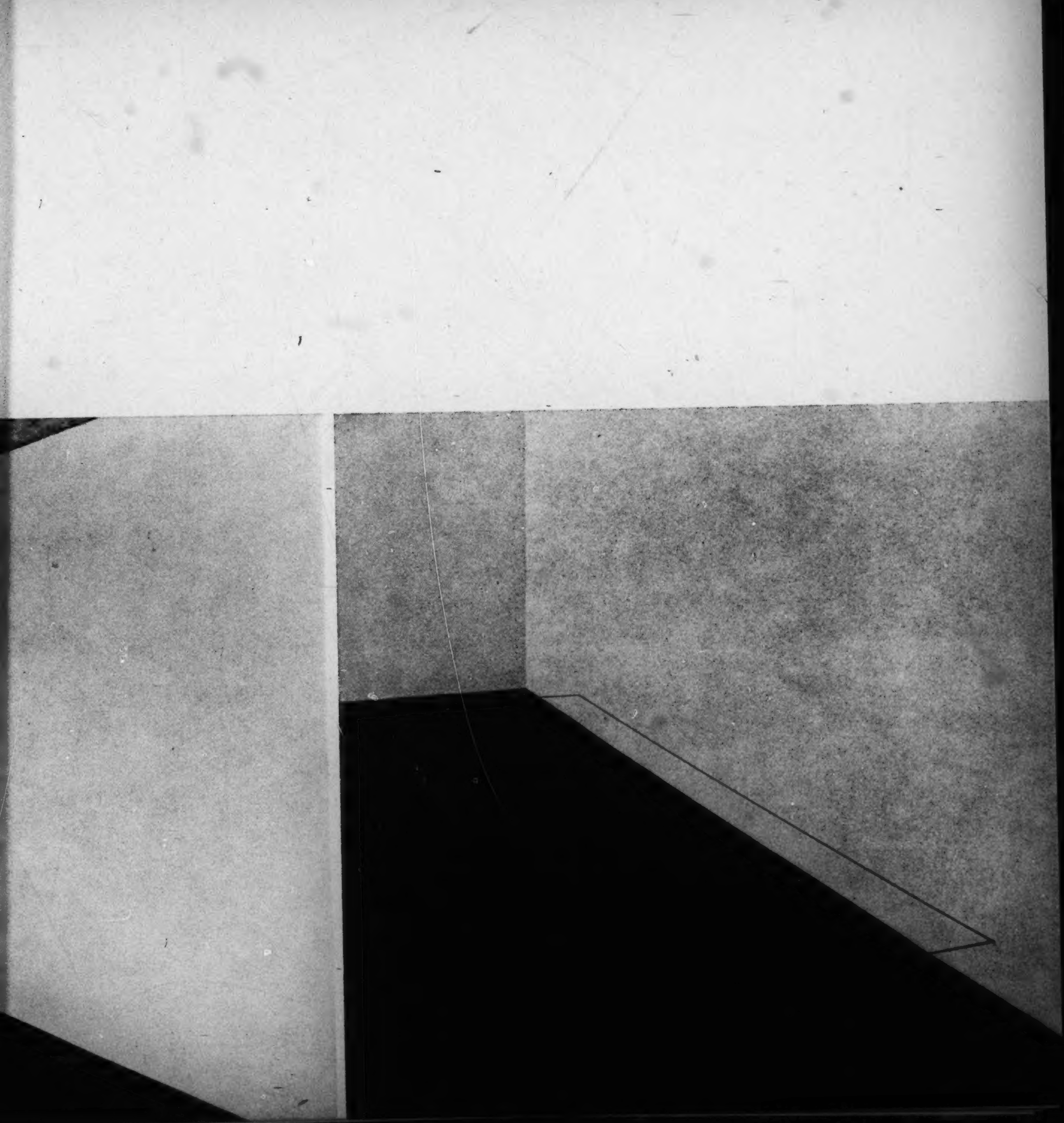
una piccolissima parte dei miei giorni
nel cielo

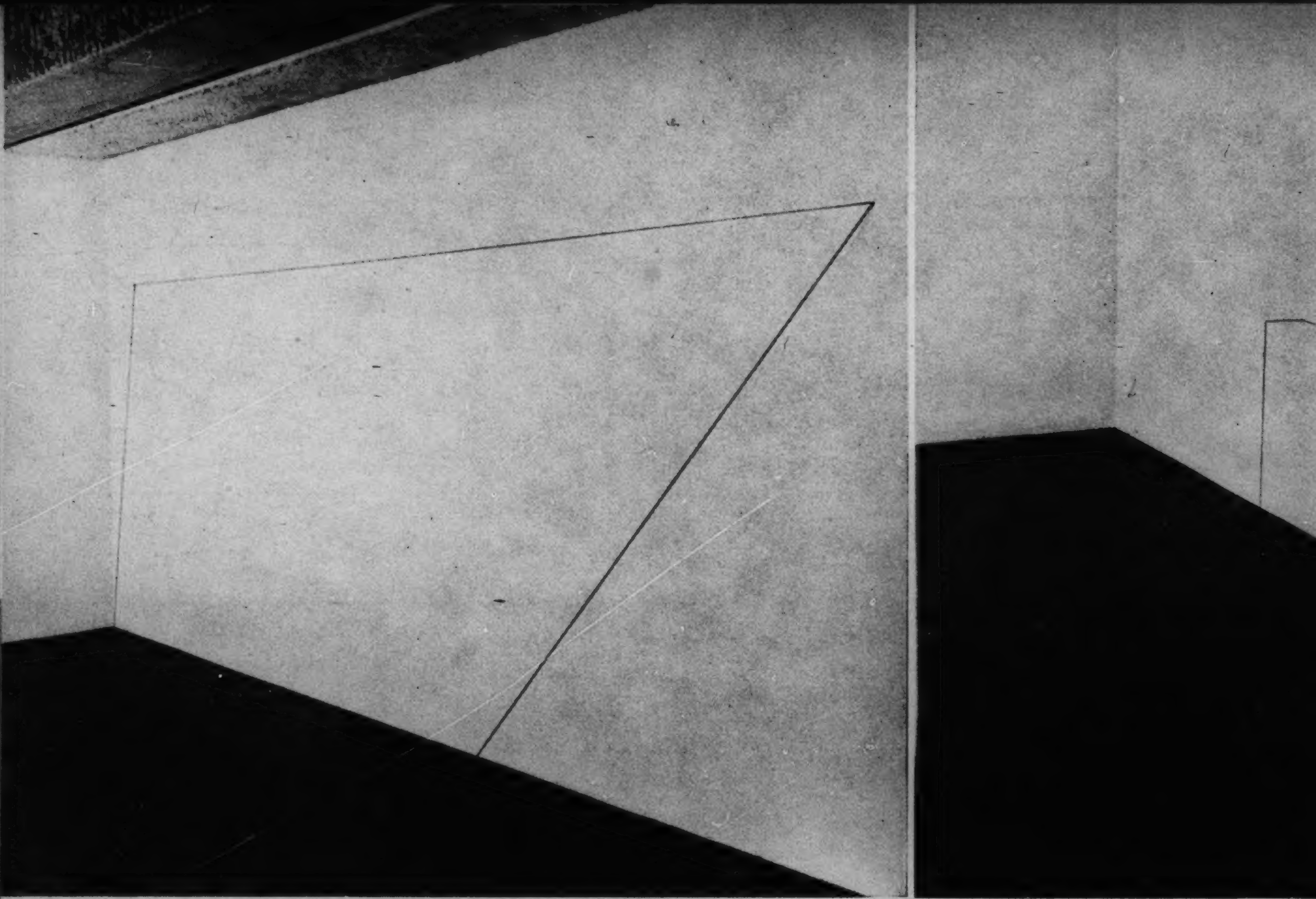
102

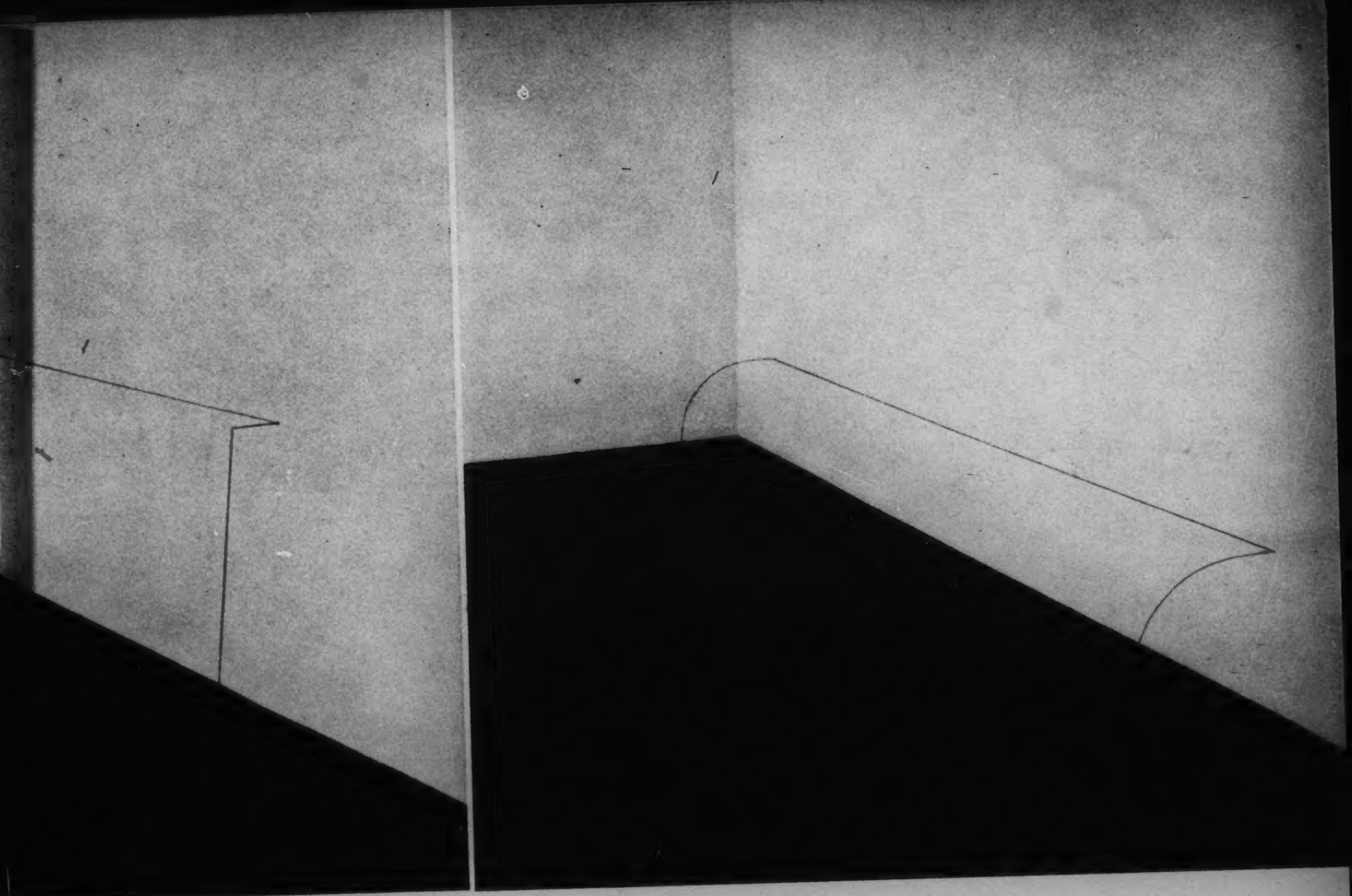

PROGETTO PER UNA LUNGA SUONATA

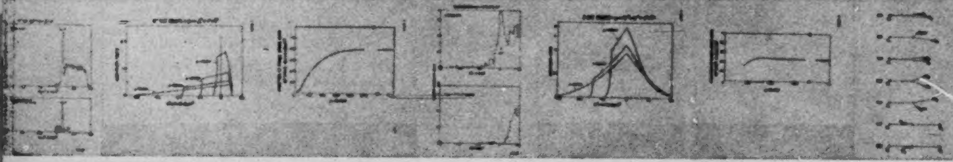


Sandback

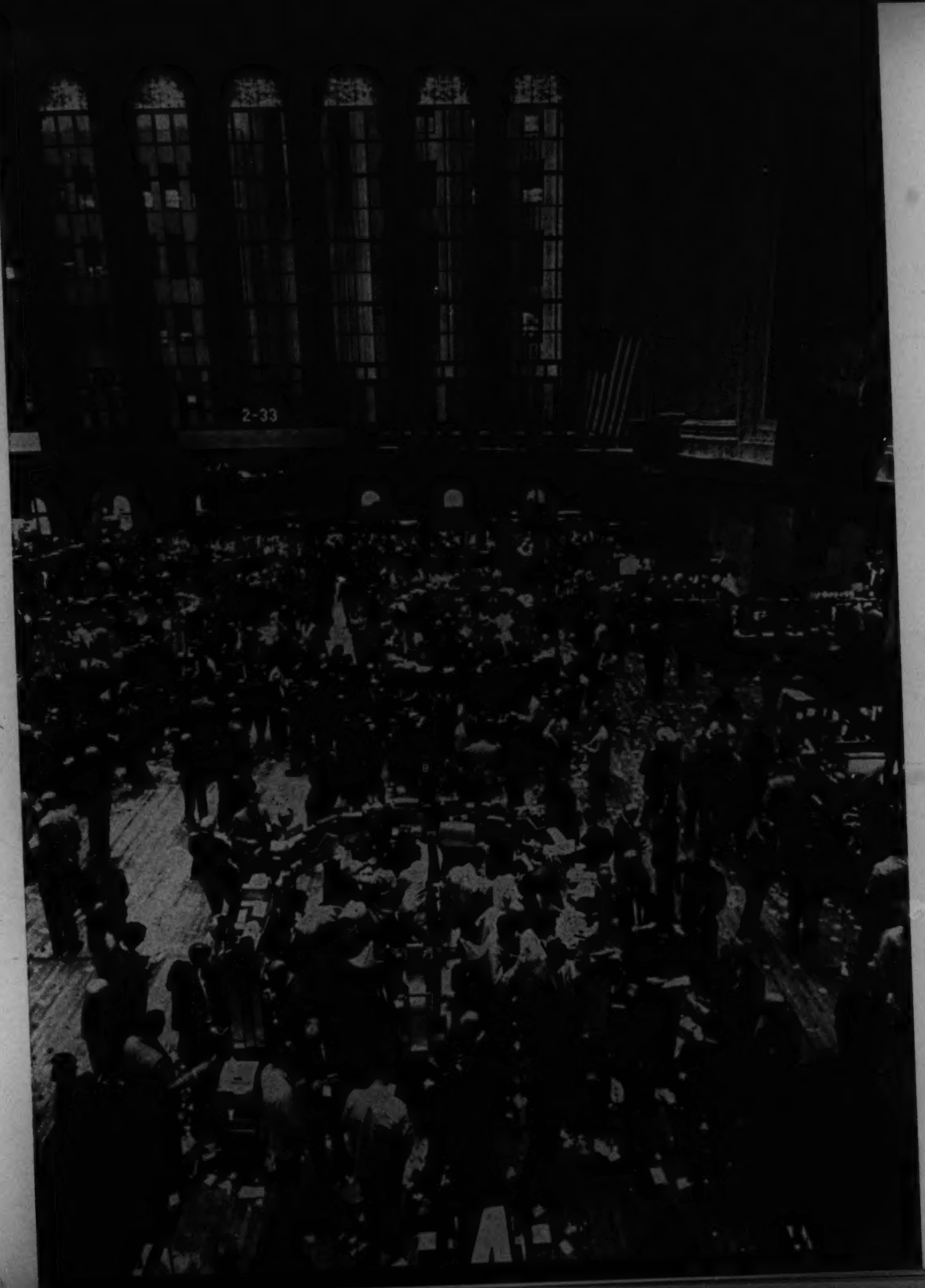


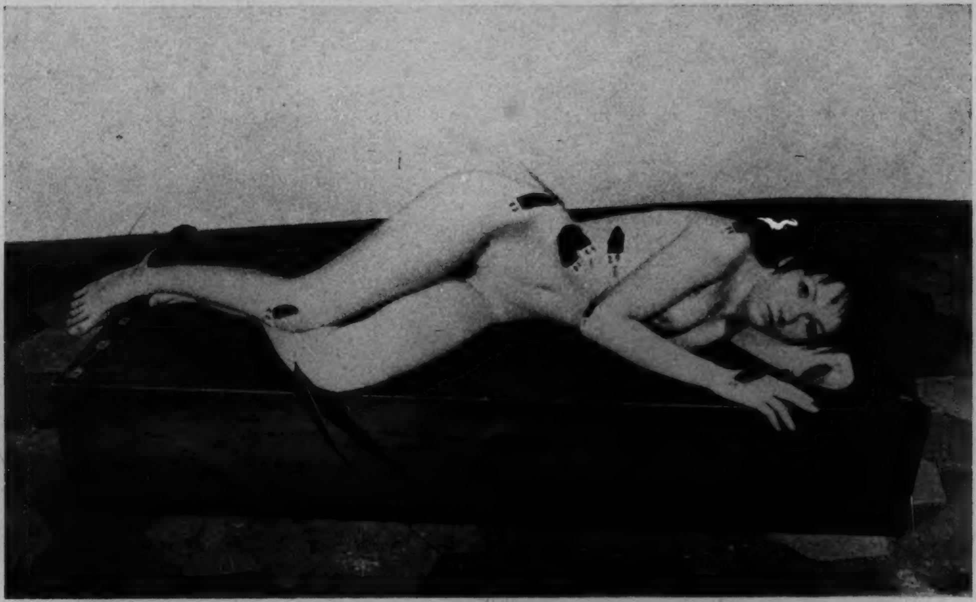


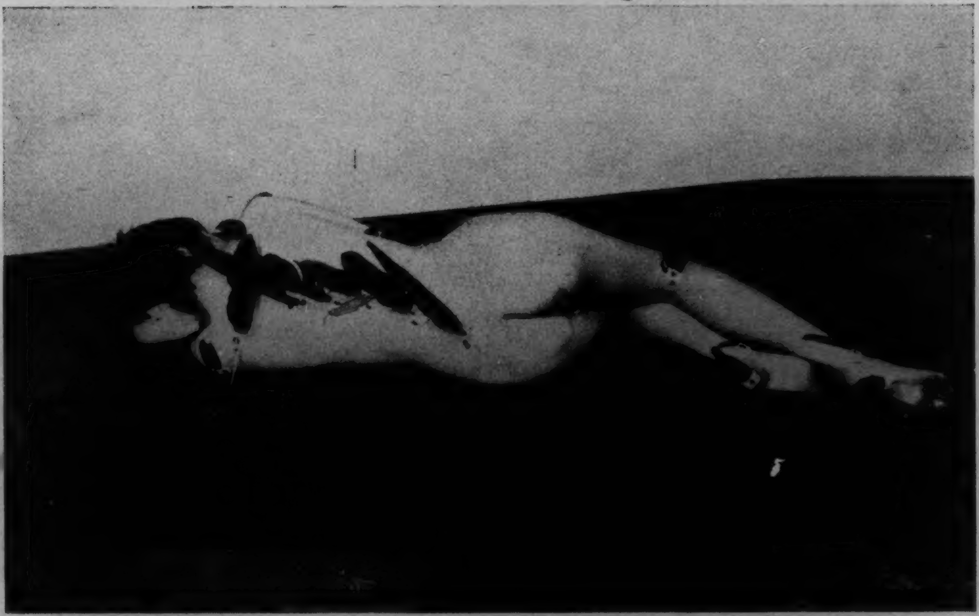


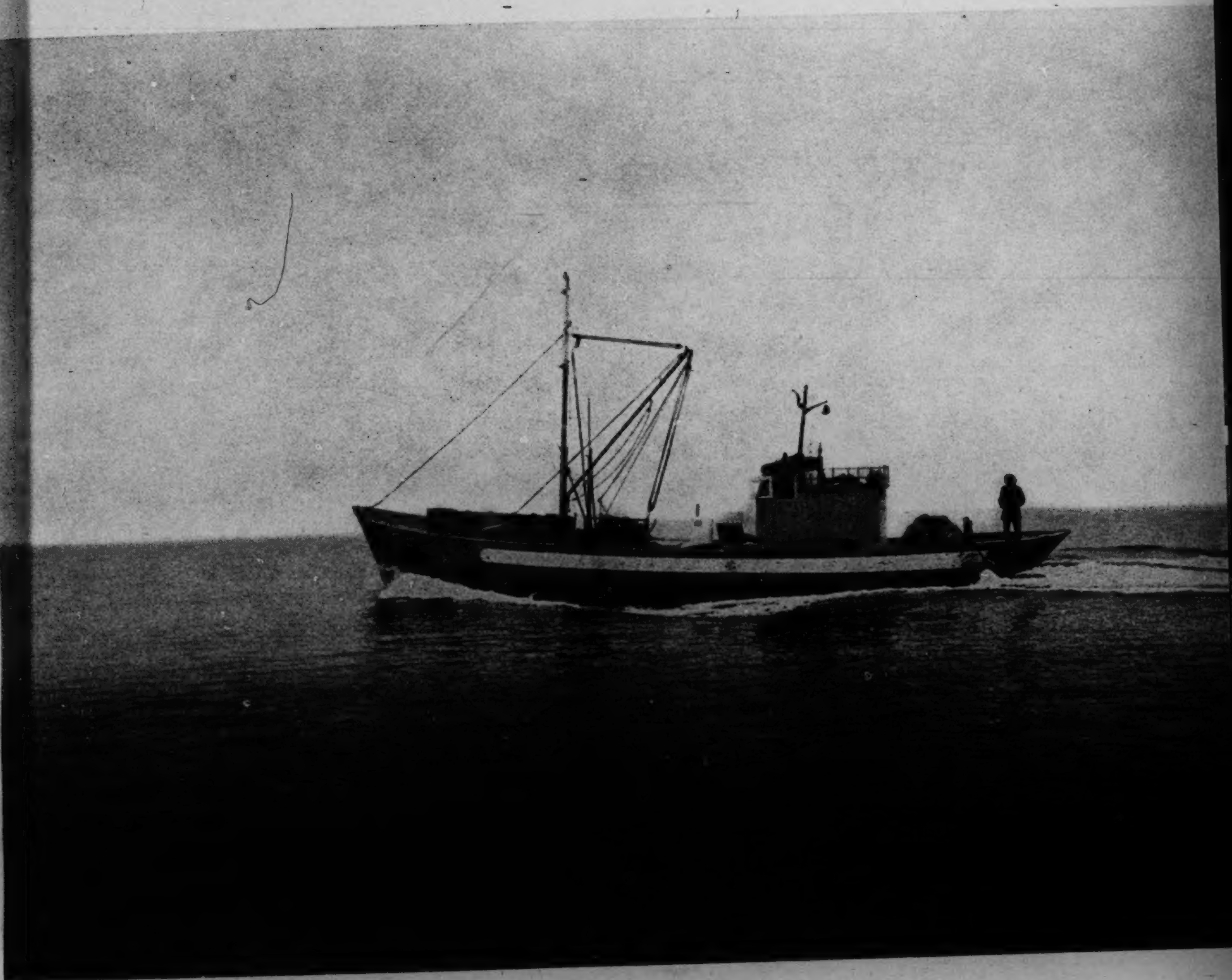


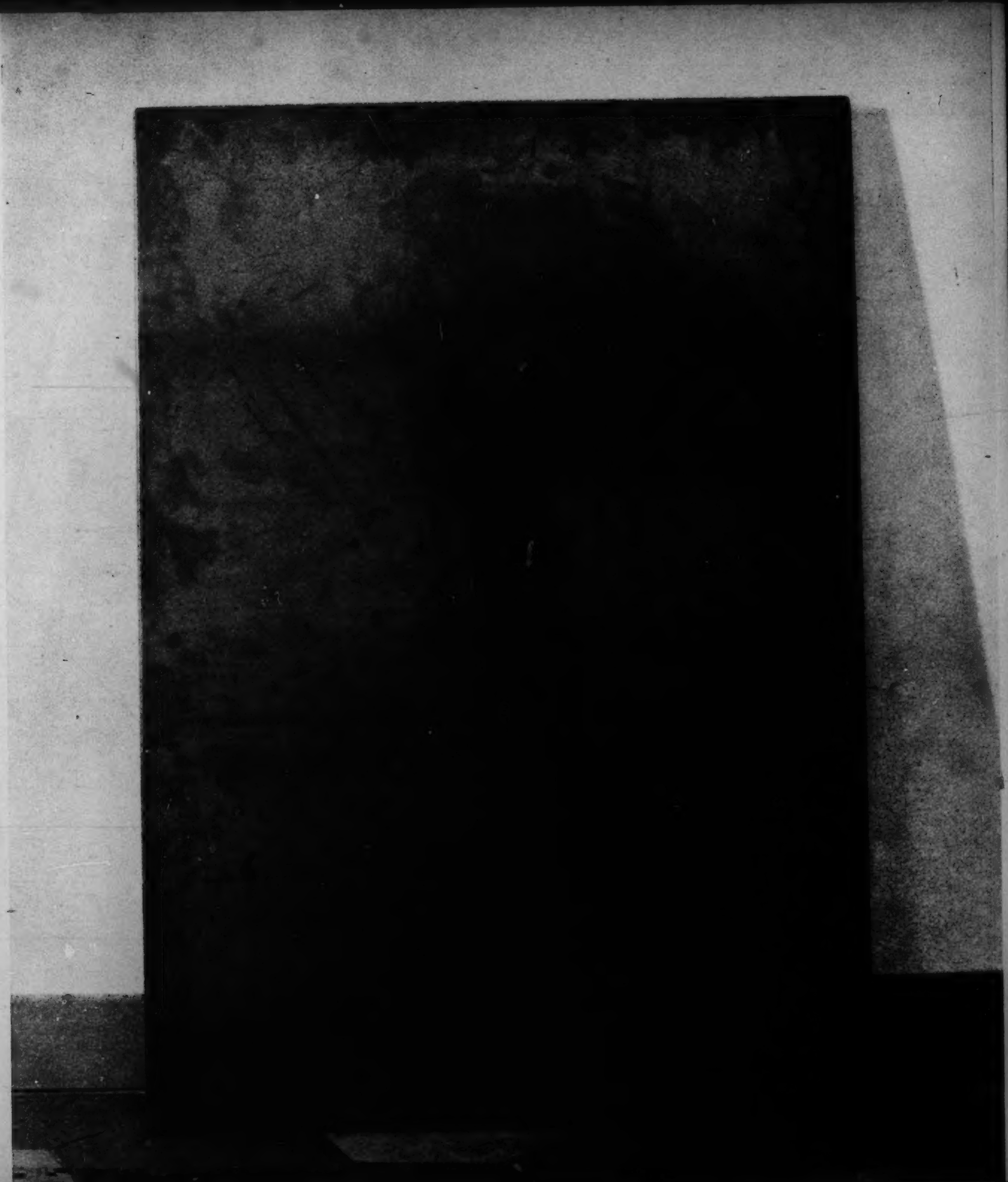
American Stock Exchange Transactions

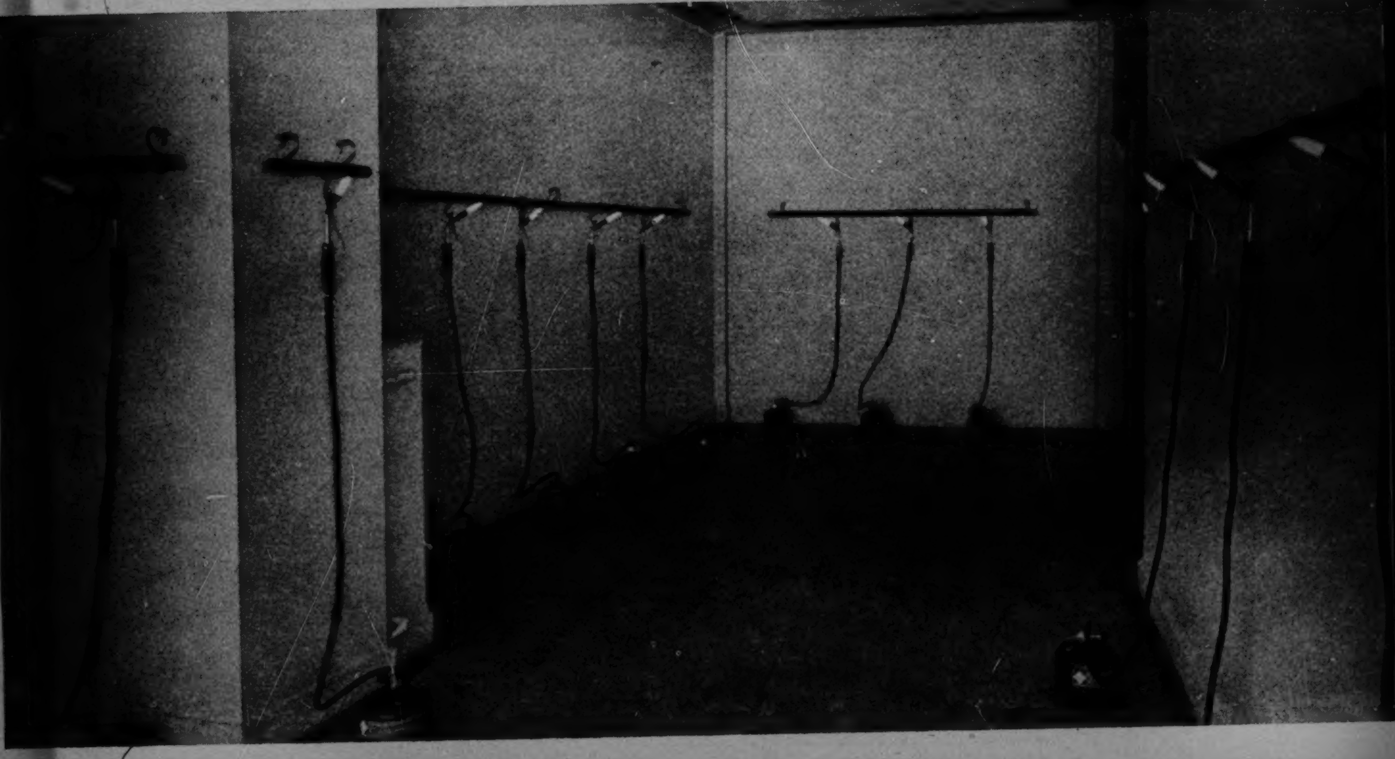

2-33

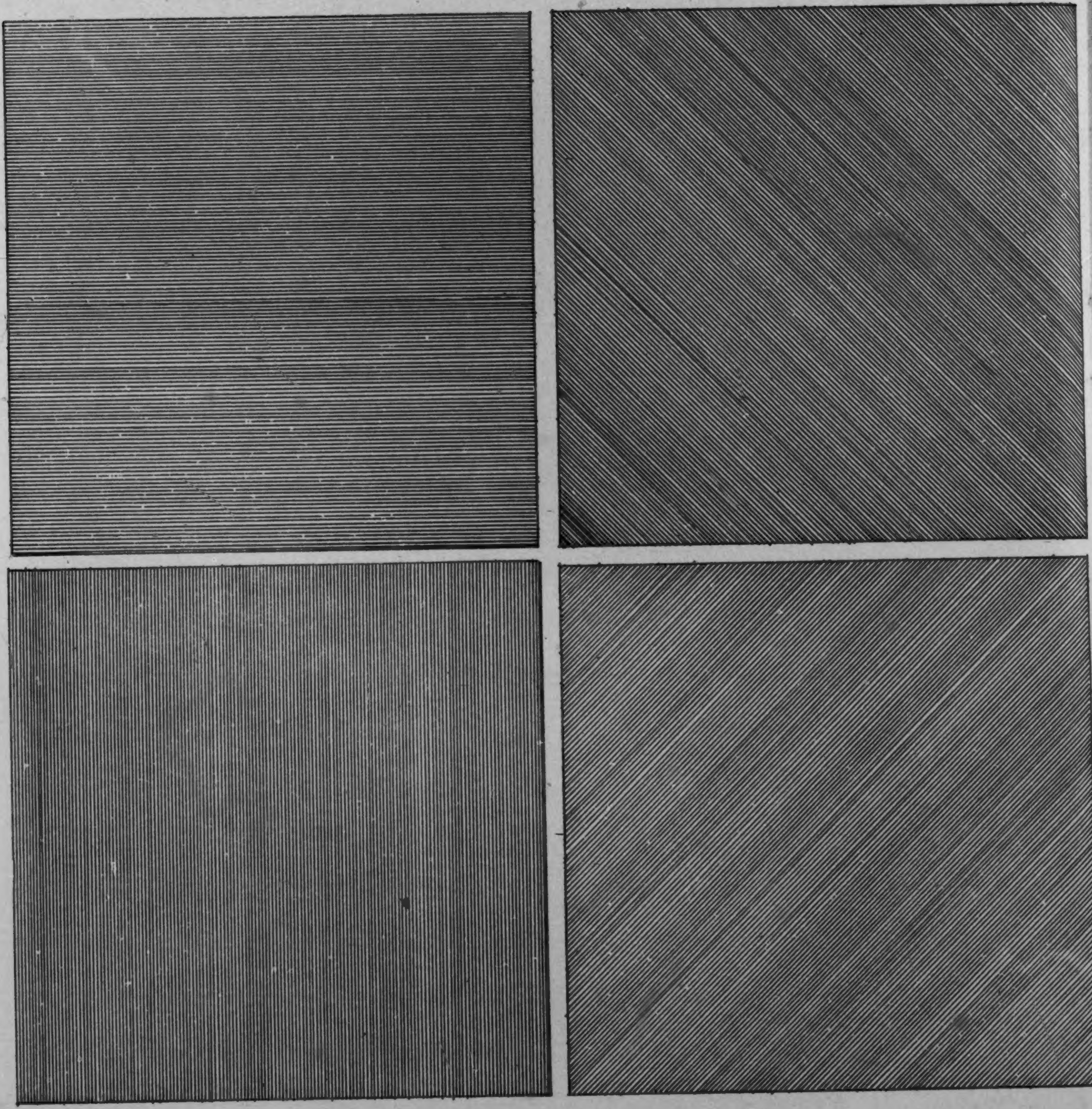


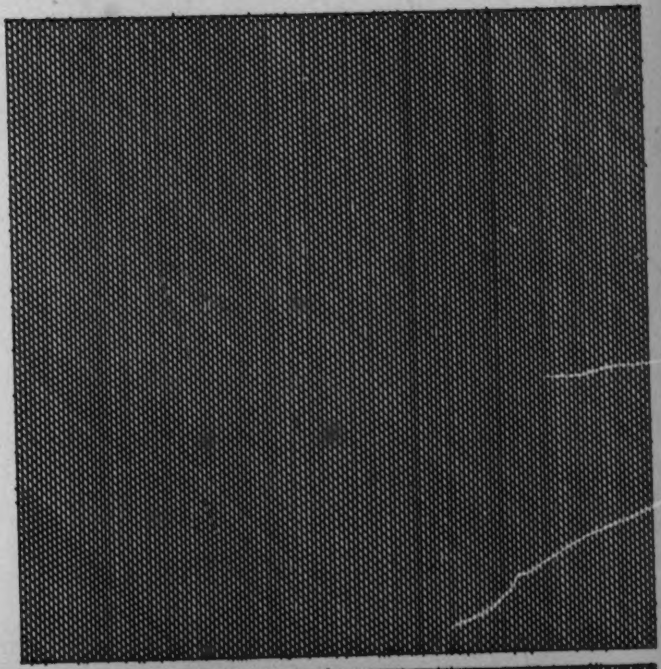


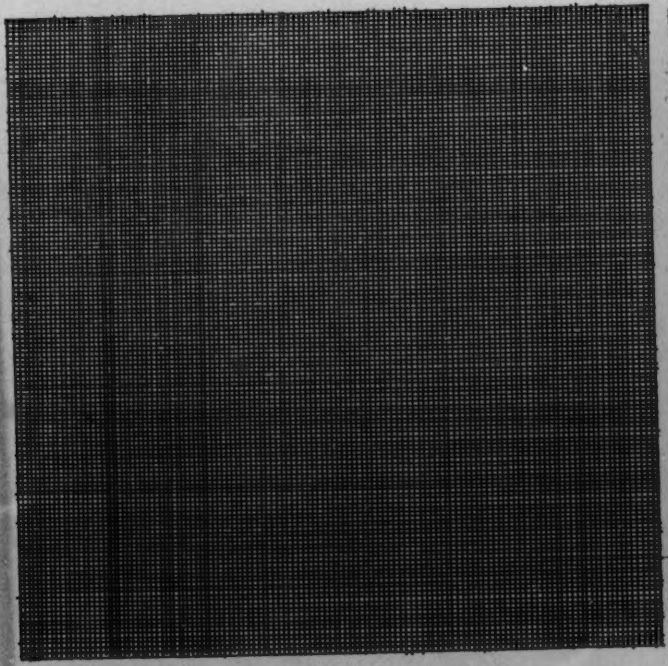


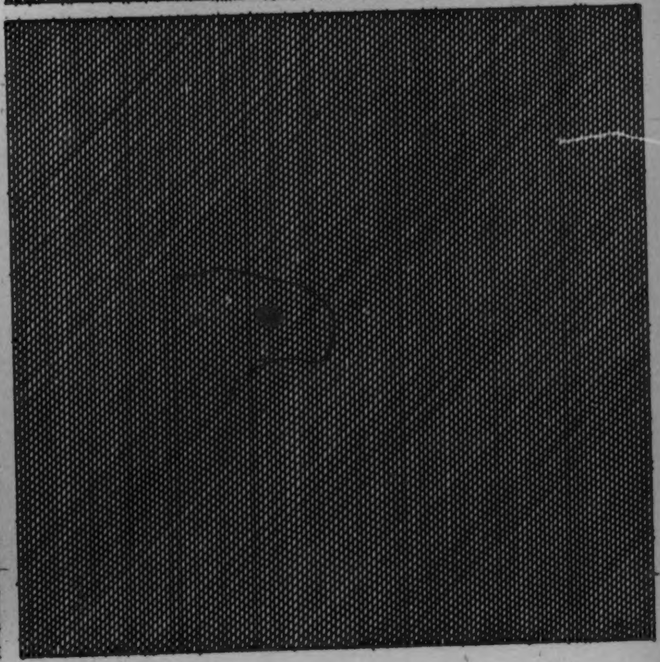


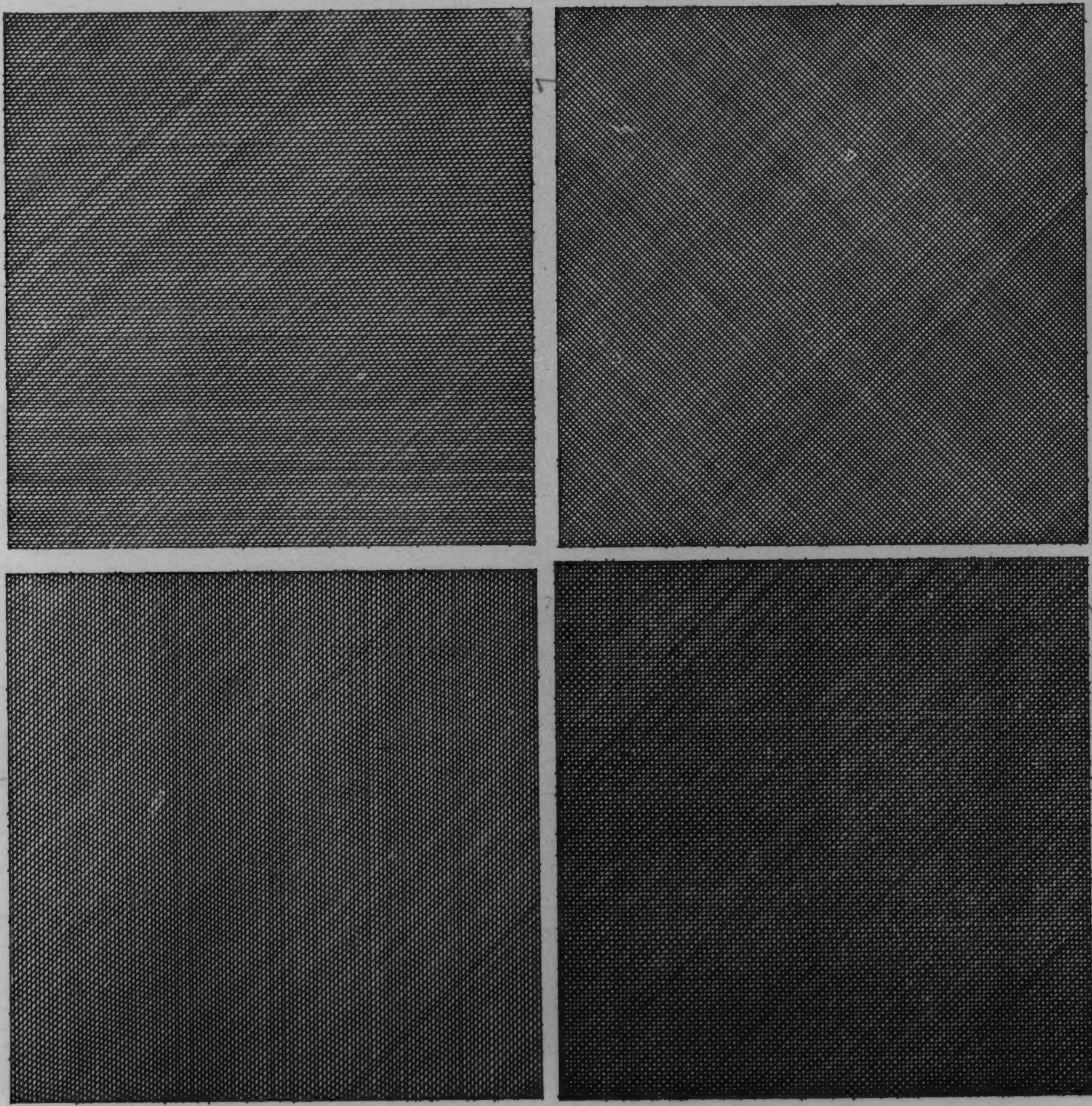


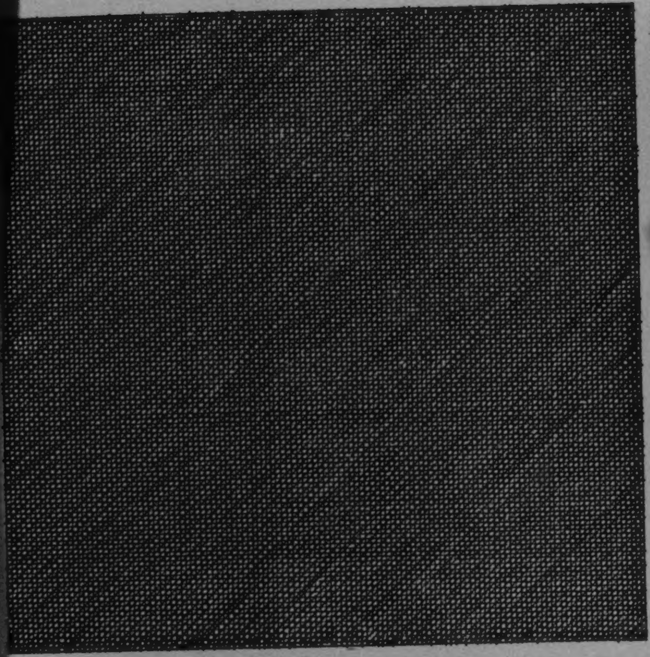


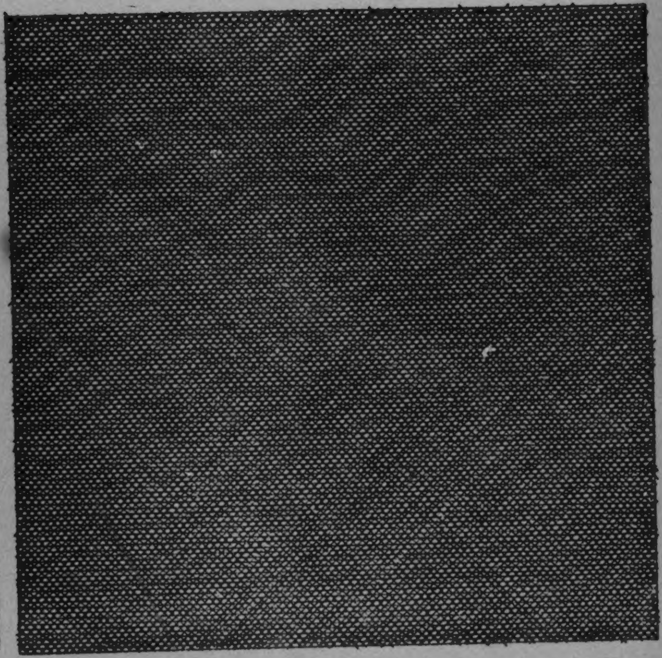


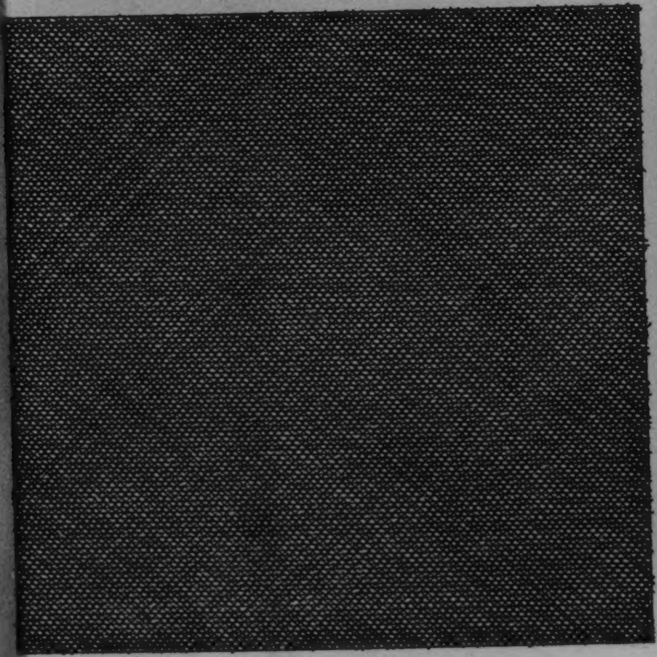


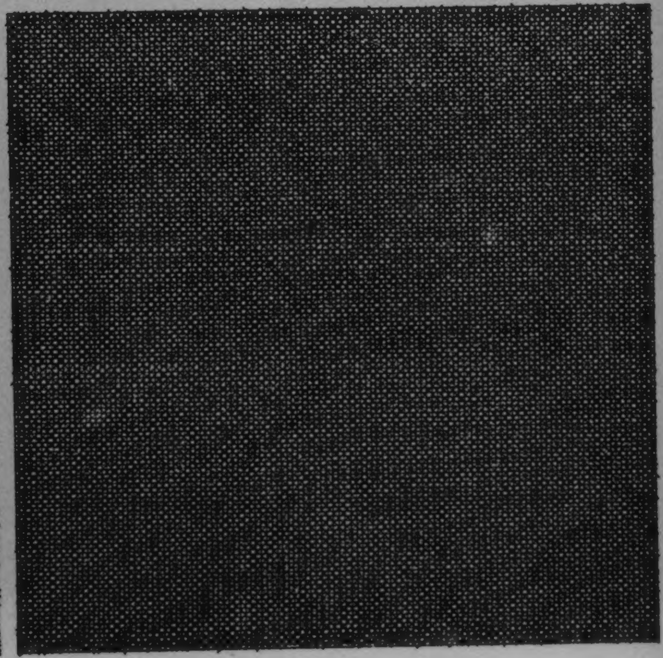




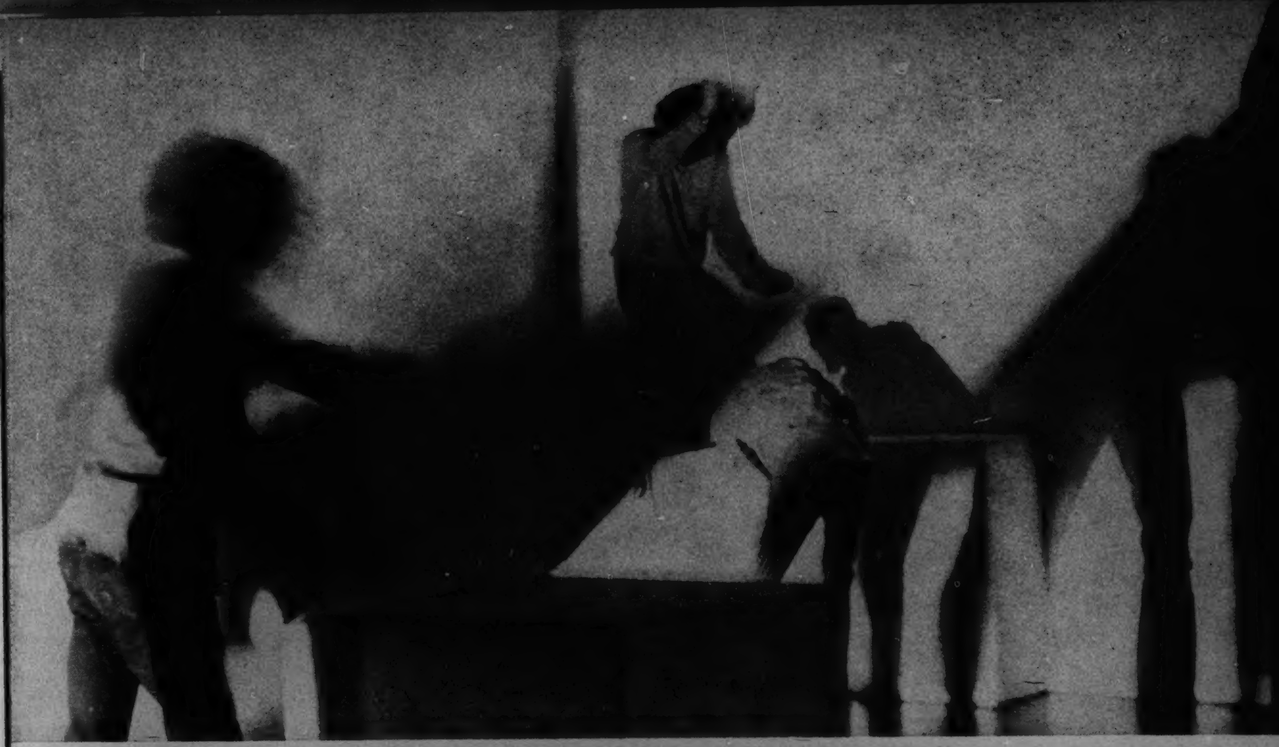


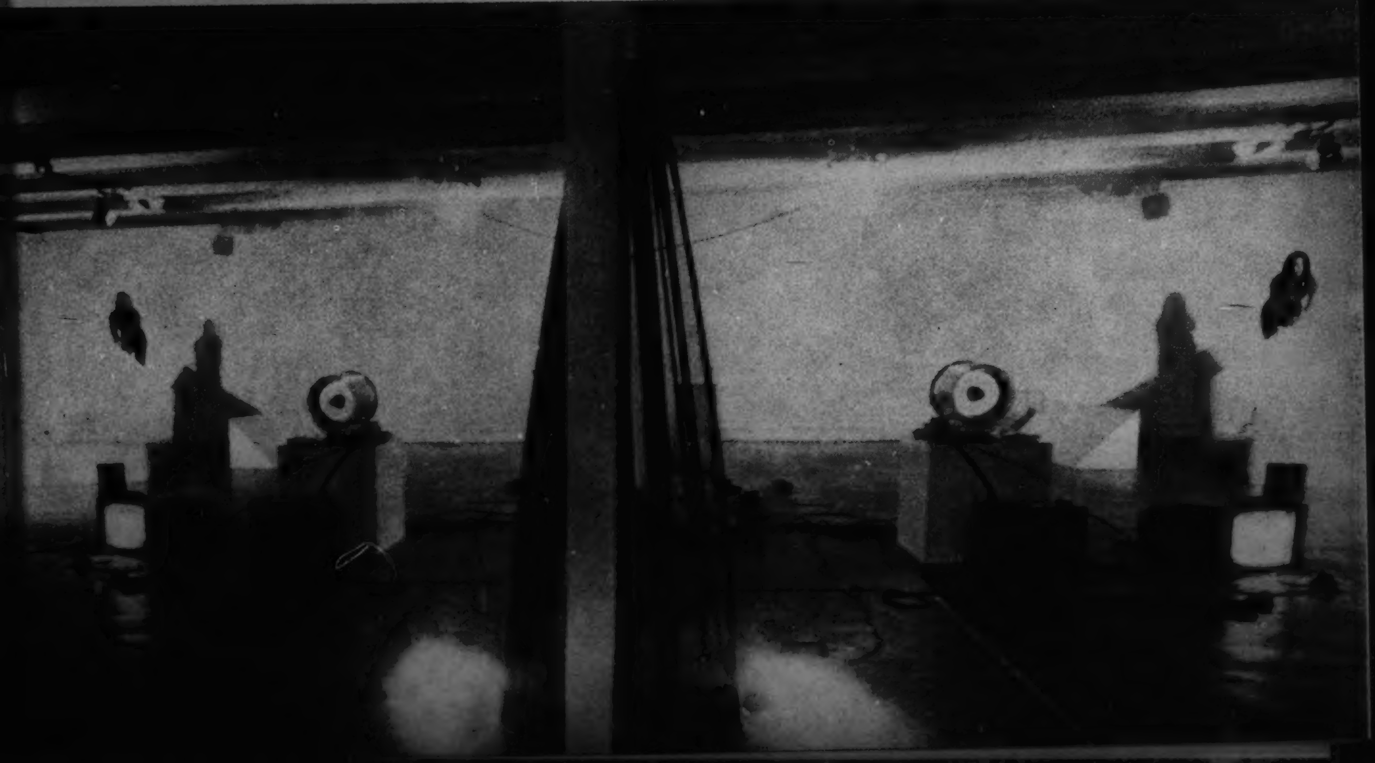






Sonnier





testo come

scritto di carattere critico su un particolare argomento

dimostrazione delle attitudini personali

opera in prosa o poesia di qualsiasi genere od argomento

l'insieme delle parole che compongono un documento o una trattazione manoscritta o stampata

studio accurato, indagine

ciò che serve a spiegare le ragioni di un fatto, a risolvere un dubbio

discorso indiscreto e fastidioso su fatti altrui

guida all'apprendimento di qualcosa

intervento autorevole

giudizio espresso da qualcuno su un'opera artistica

scritto originale

narrazione storica di fatti registrati secondo l'ordine della loro successione

indice e sommario

contributi di: Mallé, Passoni, Lippard, Celant

Ho ritenuto giusto, anzi necessario, che la Galleria civica d'arte moderna di Torino offrisse un panorama di « Arte povera » internazionale, come documentazione proficua di uno dei movimenti attuali più vistosi e più discussi.
Continuo tuttavia a non riuscir a pronunciare senza disagio i due termini « arte povera » così abbinati e conglobantisi che non sai se nascondano più ingenuità o – quando quell'attività non si svincola da fattori di mercato – più doppiezza. O forse soltanto un alcunché di troppo d'intelligenza che, dove deborda, si contamina e va a male.
Povera, già, potrebbe quasi apparire addirittura una boutade quand'è fatta, quell'arte, con mezzi volutamente (o non volutamente) bradi, da artisti spesso monetariamente tanto ricchi o tanto presto, grazie ad essa, arricchiti (in modi poi anche tediosamente « vieux jeu » da belle epoque); e arricchiti all'insegna del non plus ultra dell'indigenza, esaltata come somma moralità di rinunzia; o almeno, artisti giunti ad alta notorietà sfruttando i modi più convenzionali e reclamistici della rinomanza, non senza approfittare perfino – forse senza accorgersene – di categorie mentali e morali che nella sostanza restano « umanistiche ».
E « arte » perché poi? Quando oggi – e non da oggi anzi – è già sorto e si sviluppa un qualcosa di ancor tutt'altro che chiaro criticamente e però storicamente ed effettivamente tanto bene sperimentabile ed accertabile che ha da sostituire e sta di fatto sostituendo quel che un tempo si è creduto, onestamente per allora, di chiamare arte.
Ma non chiediamo agli « artisti » – il termine mi è sfuggito evidenziato così, e però non è mia colpa – di evitare i compromessi e le ambiguità che quei due termini compenetrano e ostentano: intendo quegli artisti che tanto sovente tuttora non sanno scuotersi di dosso – in qualunque campo operino e con qualunque orientamento – quella forma mentis che Gimpel con tanto mordente ha ironizzato (e ricordiamo come Calvesi abbia ironizzato l'altro appellativo dell'arte povera quale « conceptual art » risolta non nel fare ma nel pensare). Direi che molto bene s'addice una etichetta involontariamente così ibrida – per un contenuto che più volte ibrido non è – ad una « razza » (è forte la brutalità del termine ma risponde ad una situazione effettiva) di autori d'opere che, nonostante quel po' di cataclismi avvenuti all'incirca da un secolo, sono tuttavia impastati, imbibiti da una sorta di camuffato « esprit de bohème » che, riaccolto oggi, per di più mal raffazzonato, dà a tanta parte dell'attività artistica odierna – e ai modi d'essere che la sottendono – un così forte sentore del più smaccato « fine ottocento ». Non manca d'avvenire che anche alcuni dei più giovani e apparentemente spinti si rivelino nel fondo vecchie leve; hanno perfino, di quelle, ancora la mentalità del coscritto.
Ma non è compito mio, qui dove compaiono i lucidi scritti di Celant (proprio di lui aifiere della dizione « arte povera »), della Lippard, di Passoni, fare una disamina di quel

che realmente positivo ha introdotto l'arte povera nell'attività globale dell'uomo d'oggi e di quali siano le sue possibilità di trasfondersi in qualcosa che sia valido domani, a sua volta produttivo di nuove forme valide ed espansivo. Mi basta aver sottolineato questa comparsa da noi in Italia dell'arte povera in una manifestazione a livello di Galleria pubblica: con tutto quanto ciò implica di prese di posizione di fronte a quell'arte e di fronte all'arte precedente, prese che siano, più che di registrazione cronachistica o di esaltazione dal di dentro (da implicati direttamente o, com'è inevitabile, partigianamente), di più fredda e pacata considerazione critica. Così da discriminare quanto, in quella produzione così sinteticamente ma non univocamente definita, si ponga come nuovo raggiungimento dell'attività umana e quanto si ripieghi su sè stesso come pura e semplice divagazione o acrobazia « concettuale » rispetto al vivo di una estremamente complessa situazione reale.
Ciò che si ripiega, comunque, è la parte caduca; e quel che a noi importa è l'altra parte, quella che consente un fattivo passo avanti. La mostra lo evidenzia nettamente ed essa è un coraggioso atto di fiducia attorno a cui non mancheranno i consensi se, già nella fase di preparazione, la notizia del suo effettuarsi ha destato in Europa e in America tanto interesse e tanta attesa.

La miglior prefazione a questa mostra di « Arte povera » sarebbe la lettera di Manzoni, con le striscie di carta incollate al posto delle righe, o qualcosa del genere; ma poiché il catalogo si rivolge al vasto pubblico di affezionati visitatori della Galleria civica d'arte moderna, occorre un'interpretazione del fenomeno, la più semplice possibile, che tenga conto insieme delle finalità e della storia.

Di una macchina si possono fare vari usi, oltre a quello a cui è stata destinata, ad esempio si può metterla nella vasca del giardino e farne un'aiuola fiorita o anche luminosa per la notte. E se molto opportunamente associazioni di acquirenti di macchine studieranno e pretenderanno migliorie, per renderle sempre più efficienti e meno pericolose, così gruppi di operatori artistici troveranno il modo di dare a queste, per mezzo dell'ironia o della contestazione, il significato più deliziosamente, quando non più drammaticamente, stravolgente. Quello però da cui gli uni e gli altri non potranno fare a meno di astrarsi sarà in ogni caso la macchina o l'oggetto prodotto da una tecnologia avanzata, o per quanto si faccia, l'oggetto prodotto da una lunga evoluzione naturale e riportato a dignità mediante l'analisi o l'aggiunta di un intervento gestuale estremamente raffinato.

A questo punto, per fugare ogni dubbio al lettore che necessita di una certa sicurezza, è bene dire che chi scrive è uno « square » e non un « beat », tanto è vero che un atteggiamento esteriore « square » ha fatto sì che il gruppo dell'arte povera di Torino, pur avendomi sempre presente nella sua storia, non mi abbia recepito nemmeno come compagno di strada. Tuttavia riconoscendo immediatamente la grossolanità definitoria dei termini – e ricordando quanto sia grave il fatto di avere un cervello più in sintonia con quello della generazione seguente che con quello della propria – spero di poter dire qualcosa di equilibrato.

Poiché ho letto ormai molti interventi critici, certo più illuminanti nella loro struttura logica, di quanto non abbiano rivelato le interviste o le frasi spesso volutamente fatte di nonsenso degli artisti, vorrei fare subito una piccola premessa che spero poi di non perdere di vista per questo mio breve discorso: la libertà è una dimensione che è bene abituarsi a realizzare ogni giorno, almeno individualmente, in attesa che un gruppo di demiurghi all'uopo preposti la realizzi in un sistema vivibile per tutti.

La frase di Pascali: « Ci vuole l'intensità di chi non ha niente per potersi veramente creare qualcosa » ha oggi ancora l'attualità che ebbe al tempo di Joyce; ed è questa attualità che salva l'arte e gli artisti da qualsiasi tipo di inglobamento.

La parte più interessante del volume di Celant sull'Arte povera, per uno che vi si accosti col bagaglio usuale della cultura europea, sono gli scritti che ne descrivono l'attitudine mentale, più che le opere, che hanno sempre bisogno in campo critico di un codice di decifrazione, diciamo senz'altro difficile anche per i critici, in quanto l'oggetto di

ogni singolo artista lungi dall'aver una sigla cambia continuamente o è esso stesso in perpetua trasformazione: fisica, dinamica, chimica, quasi a confermare la propria aleatorietà nel tempo, nel tentativo di sfuggire alle etichettature. Ma proprio per questo nella parte descrittiva-esplicativa sta l'equivoco da rigettare: queste opere oltre ad essere oggetti da vedere semplicemente, da toccare, da contemplare, da penetrare, sono un invito continuo ad una partecipazione operativa e liberatrice non certo critica, il cui assioma potrebbe essere contenuto nella proposizione di Wittgenstein: « Ciò che può essere mostrato, non può essere detto ».

Fra le correnti artistiche dell'immediato passato che mi sembrano avere nessi profondi con quella dell'arte povera, citerei fra le più importanti il « Gutai » giapponese. Alimentandosi su un innesto vigoroso del buddismo « Zen », sia pure in una componente prevalentemente gestuale (un modo vitale di riempire il vuoto e il silenzio), questo gruppo, fondato nel 1951, apriva all'arte di rappresentazione occidentale ormai sclerotizzata – se non per l'eccezione dei due filoni divergenti, surrealista da un lato, strutturalista dall'altro – un soffio di vita nuova, piena di fascino. Fra le tante dichiarazioni varrebbe la pena di citare dal prezioso catalogo della mostra del gruppo Gutai, tenuta a Torino nel lontano aprile 1959, quella di Teruyuki Tsubouchi: « Nell'atto della creazione artistica si effettua l'unità più intima della materia e del nostro ritmo della vita. Quest'ultimo non è altro che il divenire dell'io, di questo io indivisibile e più nudo persino del subcosciente, dove lo spirito non sarà più l'espressione del corpo e il corpo non sarà più il mezzo dello spirito. Egli si ordina da solo, anima di colpo la materia alla quale lavora e vi si attualizza. L'arte diviene così un atto di scoperta dell'unità originale del nostro essere ».

Altrettanto esplicativa quella di Sadamasa Motonaga: « L'universo non si arresta un solo momento nel trasformarsi e noi lo subiamo. La trasformazione, non essendo altro se non il rinnovamento, è naturale che noi cerchiamo di crearne dei fenomeni nuovi oppure che li scopriamo con stupore. La nostra parola d'ordine è creiamo ciò che è strano. Lo strano è l'apparizione esitante di qualcosa di inaudito nascosto nel fondo dell'umanità. Gli artisti di « Gutai » non sarebbero altro che dei martelli o dei trapani che forano il muro che impedisce questa apparizione dell'inconscio ».

Queste affermazioni contengono un richiamo evidente alla parallela ricerca di Lucio Fontana.

Ma queste ricerche del gruppo « Gutai » non avrebbero avuto esiti così favorevoli se non si fossero inserite profondamente nell'ambiente culturale americano, già preparato in questo senso dalle ricerche dei dadaisti e dei surrealisti, che vi avevano trovato rifugio durante l'ultima guerra.

E a parte i legami profondi già stretti con l'espressionismo astratto, sebbene questo fosse nato da una matrice surrealista europea di stretta ortodossia basata com'era sull'automatismo, è proprio negli anni '50 che si sviluppa tutta una serie di ricerche, che vede affiancati vecchi maestri come Duchamp a giovani artisti come Rauschenberg, insieme a figure di primo piano anche in altri campi, come il musicista iconoclasta John Cage per la realizzazione della traccia dei primi happenings, per non dire dell'influenza che ebbe la letteratura « beat » con Kerouac, Ginzberg e tutti gli altri scrittori di questa scuola. Ma già a questo punto si pone quello stacco fra il passato e il presente, quella dicotomia di scelte e di intenti che aveva così bene percepito Mallé nella sua prefazione alla mostra « new-dada e pop art newyorkesi » quando scriveva: « Costruire, appunto, ed è per questo che si pone il fondamentale stacco del " neo-dada " dal dada, per via del sostituire ad un rifiuto un'accettazione e, in base a questa, sostituire allo sprazzo paradossale di un'intelligenza ironica, illuminante per lampi, l'attività pratica costruente dell'uso d'un linguaggio da elaborare ex novo. Dada era un'acme, una trasformazione su un fil di rasoio, senza uscire da situazioni date; il neo-dada fu una partenza ricercante con fredda serietà i suoi nuovi strumenti ». E, ancora per citare Mallé, non bisogna a questo punto dimenticare l'importanza di Rauschenberg che « affondò nel terreno dell'astratto e dell'espressionistico per giungere ad affermare l'inedita dimensione dell' "evento"; l'opera stessa si espande negli eventi, valica i confini dell' "arte" per trasferirsi nella dimensione stessa della vita pur senza identificarsi con questa, ma partecipando dell'una e dell'altra, così da collocarsi in un vuoto esistente tra arte e vita: come una dimensione di intatto presente ». Un programma questo che avrebbe potuto essere sottoscritto anche da Konstantin Stanislavsky.

Le attività teatrali del gruppo « Gutai », presentate negli Stati Uniti nel 1957, potrebbero aver avuto qualche influenza su quel teatro di effetti, fatto di elementi in funzione alogica, che è lo happening, a cui si dedicarono con Alan Kaprow tutti i maggiori artisti della pop art, teatro per molti di indubbia efficacia liberatoria, atta a realizzare una condizione esistenziale ed estetica insieme, ma già sottoposto fin dalla nascita e in ogni sua componente alla direzione impressagli dall'intelletto.

Il panorama in Europa all'inizio degli anni '50, in questo ricupero vitalistico e romantico del ruolo dell'artista nella dimensione esistenziale, trova ancora delle individualità solitarie ma non per questo meno fortemente incidenti.

Yves Klein riscopre, per usare le illuminanti parole di Restany: « L'arte come linguaggio dell'emozione pura, sintetica e sovrana, il linguaggio della comunicazione diretta fra gli individui percettivi ».

A questa ortodossia con regole da ordine cavalleresco fa eco pochi anni dopo l'azione immersa nelle cose di Piero Manzoni, secondo le regole di vita di una morale « beat »: « Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vi-

vere », con un ricupero in area concettuale di quanto la mancanza di azione in un libero spazio, dimensione comune a tutta l'arte europea, consentiva a livello operativo.
L'estrema varietà del lavoro inventivo di Manzoni è la continua applicazione di una mente volta ad attuare ogni possibile libertà, anche se forzosamente le opere testimoniano ancora un'organizzazione continuativa del momento in cui il silenzio è stato rotto da una voce, il vuoto da un gesto.
Ora si è già affacciata sulla scena un'altra generazione di giovani, vecchi tuttavia d'esperienza; meno tumultuosi, anzi spesso silenziosi del tutto, essi estrinsecano il loro desiderio di vivere facendo cose, cercando di sfuggire alle leggi del consumo, organizzando detriti, portando a dignità col gesto la materia rifiutata o negletta.
Una volta la fantasia era la magia che trasformava le cose, e l'invenzione, per povera che fosse, il mezzo per avvicinarsi il più possibile a una realtà esistenziale, per dare dignità ad una rappresentazione. Due lenzuola in un bosco diventavano l'accampamento, una libertà immaginifica trasformava completamente, momenti panici diventavano momenti con la consistenza del reale forse perché il romanticismo, quello storico, non era ancora finito.
Oggi le cose sono molto cambiate: in tutti i movimenti ad una prima fase di slancio poetico, nel fronteggiare un nuovo problema, succede fatalmente una fase di ricerca più sistematica ed analitica, forse perché il pensiero avanza, pur di sconfitta in sconfitta – scotto questo da pagare quasi inevitabilmente da qualsiasi pensatore, nell'ambito del proprio tempo – con il passo delle nuove generazioni. Ciò nondimeno questi giovani operano, riscattando materiali disprezzabili, implicando la propria intelligenza e il proprio corpo in lavori di estrazione artigianale, vivendo in gruppi che potrebbero diventare comunità di vita e di lavoro. I pericoli sono talmente vistosi e sono già stati talmente sottolineati che è inutile richiamarli ancora una volta; la critica che sembrava estromessa da questo gioco di figli dei fiori, ha versato pagine di inchiostro, spesso crudeli, ma bisogna riconoscere anche strenuamente impegnate, quasi che di fronte a un fatto che richiede un'accettazione globale le resistenze illuminate non possano fare a meno di sentire una certa coscienza sporca, consci come siamo che per mutare una realtà bisogna avere il coraggio di accettarla e non più solo quello di negarla.
Il pericolo maggiore a mio parere rimane sempre la mercificazione del tentativo; non potendo i mercanti disporre della realizzazione dell'idea che diventerebbe ipso facto rappresentazione, e non essendo i fruitori così liberi, una volta saltato il fosso, di pensare essi stessi a realizzare delle idee, ecco belli e pronti i progetti che non occupano spazio reale e mentale, e si possono appendere alla parete innocui nè più nè meno di un onesto quadro dei vecchi tempi, ma storicizzati e rivelanti che il clan, il gruppo tende inevitabilmente a distinguersi, a diventare setta, chiesa, sistema.
A questo punto si pone la dicotomia più grave: se accettare la sistemazione storica già ampiamente resa nota dai canali dell'informazione o rifiutare e fermarsi al limite del no, che è veramente il punto da cui può partire l'istanza della « guerrilla ». Le scelte sono ancora individuali, restando sempre valida l'alternativa drammatica che ho già citato in altre occasioni del poeta Sepheris, in cui la vita consiste nel dire sì o nel dire no, dove dire sì vuol dire trasformarsi, diventare un'altra persona, dire no vuol dire molto più spesso morire nel silenzio che non di fronte al plotone di esecuzione. L'arte povera è nata nei paesi avanzati del primo mondo, nel momento in cui nel terzo mondo Che Guevara diceva il suo no ad una realtà tragicamente urgente e concreta. Un accostamento che mi viene naturale e mi par giusto indicare ai giovani è quello fra Guevara e Francisco de Miranda, il maestro di Simón Bolívar che più di un secolo prima, abbandonava in Europa prima l'impero russo e poi l'impero francese e con essi le cariche strepitose, i beni, gli agi, di cui era stato coperto, per tornare sulla sierra venezuelana a condurre quello che era sempre stato il suo sogno, la « guerrilla » contro gli oppressori Spagnoli, in cui doveva fatalmente soccombere. A chi mi chiedesse a questo punto la mia posizione personale, dirò che preferisco ancora oggi il lavoro del tarlo, se può mutare una virgola in un costume dove la competizione regna sovrana e crudele; ma sono pronto ad incontrarmi sempre, non con uno solo ma con tutti quei gruppi frequentati casualmente nelle discussioni notturne e che mi hanno sempre dato un'idea del mondo come di una immensa pianura rotta da fuochi sparsi di falò, dove quelli che pensano non riescono ancora a comunicare.
Sarebbe ancora una volta molto triste se lo sforzo abbastanza lucido di alcuni rappresentanti del movimento dell'arte povera dovesse registrare una completa sconfitta, se il messaggio che voleva significare vita, azione, amore, libertà, allargamento oltre le classi, non alienazione, dovesse rientrare del tutto. Probabilmente questo non accadrà proprio perché una certa storicizzazione permetterà come sempre ad una seconda od a una terza ondata di trasformare il messaggio ricevuto, e una certa non storicizzazione farà sì che ad ogni generazione si ripeta intatto nella sua validità un fenomeno consimile.
Quel che mi sembra chiaro, per concludere un così breve discorso che di proposito non ho voluto scientificizzare, è che questi giovani ancora oggi non intendono storicizzare la propria vita. E questo atteggiamento può portare a innegabili vantaggi, se lo si intende positivamente: la vita non è altro che uno sterminato terreno di caccia, aiutato però dalla scenografia anche comoda della civiltà dei consumi; se lo si intende negativamente invece sorgono delle notevoli difficoltà dialettiche. La vita dura abbastanza a lungo e la morte, o per immagine traslata la bomba atomica, non scoppia domani e neanche dopodomani, ci viene elargita

come la vita giorno per giorno, per cui il metro dell'azione umana misurato nella possibilità di oggi e smisurato nel tempo o nell'immaginazione non può non far sentire alla lunga il peso di una così lacerante dicotomia anche a questi attuali, e non dico ultimi, splendidi bucanieri.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

General

INDEX

APG: insertion of interruptive factor (artist) into existing conventions (business).
AWC
Absence makes the heart grow yonder.
absorb
Academic devaluation of associative mind in favor of analytical.
Acceleration isn't destroying art, just changing it, breaking-up, re-arranging.
Accents on existing phenomena
acceptive
accessibility
Adolescent refusal to accept any one else's experience for one's own.
advance
ad, see Kaltenbach, Kosuth, Wilson
aerial
« Age of Jung and Freud is above all the age of the full gamut of self-critical attitudes » (McLuhan)
All-inclusive Index
alone
America the Dutiful
Andre, see far
Anselmo
Anthological novel
« anthropo-cosmology »
Autostop, see Dibbets, Trini
away
« Away with boundaries, those enemies of horizons. Let genuine distance appear » (Milosz).

Baez autobiography: how beautiful to get to the point where you weren't paying attention to anything, then you'd see everything.
Baldessari
Barry, see?
Baudelaire: « In certain almost supernatural states, the depth of life is entirely revealed in the spectacle, however ordinary, that we have before our eyes and which becomes the symbol of it ».
Baxter, see Everything
beginning
Beuys will be
beyond
blame, see credit
Blow your mind: clear it of previously imposed facts, experience, knowledge.
Bochner
Body-ego, see muscular consciousness
Boetti, see Boetti
boundaries, see Weiner, away, Smithson, Huebler, etc.

c. f.
Cage
Calzolari
change operating in a system
change
« chaotic nonentity »
Chinese painting
Christo
clues
cold
« collective consciousness »
concentration, see Wind
condensation
confrontation
Contexts avoiding pyramidal structures of current art world.
credit, for term « conceptual », see LeWitt; for continued use of term, see Kosuth.
Criticism tells people what to see and how to see; without it they wouldn't see at all? Would it make any difference? to the artists? to Them?
cross-reference
cues

Darboven
data
Decentralization: wishful return to emphasis on personal experience.
decomposition
deep
déja vu
de Champ
de Maria
dialogue
Dibbets
differences
diminish
direct
disappear
dis-coursed
disorder another kind of order, etc.
dispersive space
dissolve
distance
down
draw own conclusions
dream
« Dream of high solitude »
drift, skim, hit & run
due

end, see Reinhardt
energy
Errata: see: Acconci, Arnatt, Art and Language, Artschwager, Asher, Askevold, Baldessari, Barthelme, Bochner, Borofsky, Buren, Burgy, Cellender, Darboven, Graham, Haber, Hesse, Huot, Jarden, Kirby, Kozlov, Louw, Lozano, Lunden, Le Va, McLean, New York Graphic Workshop, Perreault, Piper, Ruppersberg, Ruscha, Wilson, etc.
error, see trial and
Et Veritas? see Flavin
Everything
Ex-centric
expand
expose
extend
external

Fabro
far, see below
farther
faster
field, of, see du champs
file
First, things fell into place; see wholes, Piles.
Flavin, see The Light
fling
forward
fragment, focus on specialization to be replaced by; instead of single body of data.
fragmentation of ideas, objects, closer to direct communication?

game
general
George and Gilbert, see Gilbert and George
Gilbert and George, see George and Gilbert
gravity
Greene, Latvan: « Honesty is the best police », see I
grow

Haacke
hard
« he must be goodlooking cause he's so hard to see »
Heizer, see wholes
here
hermetic
high
Hop, skip, jump over the present and there you are in the past.
horizon
hot
Huebler, see sight
huge
human ecology

I am a Camera
I played your eyes

idid
illusion
immense
immobility
imposition
in
incomplete sentences, instead of conventional literary approach. Too easy to clog up mental or physiological responses with irrelevant information.
in-formation
information as art
inter-everything
interior
internal
international
interruption
intimacy

Jack Armstrong, see That's one
Jet lag
juxtaposition

Kaltenbach, see the world itself
Kawara, see what time it is; what date it is; where you are; who else is there.
Kosuth
Kounellis

land
latent
Latham, see APG
lattice
Learning to pick signals out of energy fields.
LeWitt, see wheel; mene mene
Life Can Be Beautiful.
« Life is probably round » (Van Gogh)
line
Long
loose
low
« Lowering the eyelids does not produce visual hallucinations alone, but auditory hallucinations as well ». (Baillarger)
lux

McLuhan, Marcuse
Mailer, see Huebler, Gilbert & George, Kosuth et. al.
Mallarmé
many, see one
mapping
« material imagination »
method
Memory: instrumental for art as idea or action. Not fact-storage, retentive, anal, but associative faculty.
mene, mene tekel upharsin
Merz
Michelangelo
mind
mobility
modern communications methods/systems, superimposed on traditional art ideas.
Monet's skies affect the way everyone sees skies, not because everybody has seen a Monet, but because his work has been absorbed by the media for so long and so thoroughly that you can't avoid their effect– cowboy movies to Modess ads.
Morris, see 3-tape lecture given at Guggenheim Museum, NY, 1966 or '67.

N. E. Thing goes
Nauman
new
Nirvana
notes
nothing
Now Man
Nowhere

Ocean, see view
one, see Reinhardt
One step backwards, jump over the present and here you are in the future.
« ontology of presentiment »
open
Oppenheim
« oral communication »
out
out of sight
outdoors
« Outside and inside form a dialectic of division, the obvious geometry of which blinds us as soon as we bring it into paly in metaphorical domains. It has the sharpness of yes and no, which decides everything. Unless one is careful, it is made into a basis of images that govern all thoughts of positive and negative ». (Bachelard)
over
Overlays

Paolini
parts
pattern
Penone
Perpetual mobility of art = destruction of genuine concentration (Wind). What is genuine concentration? Groundwork conventionally considered its product now done by computers.
pervade

« Philosophical language is becoming a language of agglutination ».
photo-synthesis
Piles, see André, Baxter, Heizer, Anselmo, Oppenheim, Morris, Nauman, Smithson, etc.
Pistoletto
« plains test »
points in time
procedure
Prini
prompt
prose: who thinks in it? talks in it?
pull
push

quality
quantity
questions

radical
random
reason, see Ryman
« Recipe Right on the Can »
red, see
Reinhardt, see many, beginning
reject
remove
renascence
revolution
Ryman

SVI, See N. E. Thing
same
Sandback
scatter
Sculpture now drawing conclusions in space.
see red
self-generative
Serra
set
shallow
shatter
« Sight says too many things at one time... If we banish geometry from philosophical intuitions, it reappears almost immediately ». (Bachelard)
silence
simultaneity
skim
skip
skirmish
small
Smithson, see outside and inside, through, over
So far so goodlooking
soft
Sonnier
sound
space
spectacle complex: « in which pride of seeing is the core of the consciousness of a being in contemplation ».
still
subliminal: an under leg up to everything
sugar-coated pills, see M & Ms
superimposition
« suspended judgement » (Russell)

TV generation rapidly losing habit of visual perspective (McL.)
Tabula Rasa
« That's one small step for a man, one giant leap for Mankind » (Armstrong)
The Light
« The world itself becomes a sort of museum of objects that have been encountered before in some other medium » (McLuhan)
there
« There is a widespread fear of relating things that we regard as complicated and worthy of reverence with more elementary and prosaic things » (Berlyne)
thought
threshhold
through
time
« topo-analysis »
trial and error; bureaucracies fear it more than anything; it predicts change.
Truth is Stranger than Fiction
Truth to Materials
Two-step

under
Under/State, see Vietnam
uniform
unrelated

vast
view, see Long
viewpoint
visualless
viz.

Weather-men, see Haacke
Weiner, see away
whether
wholes
will be Beuys
Wind, see perpetual

Zen What?
Zorio

Sommario

copertina
in simpatia con Heizer, Anselmo, Kosuth e Prini

conceptual art arte povera land art
la realtà di un fatto non si identifica mai con un aggettivo

catalogo come 7
una sezione dell'archivio di documentazione storica, in cui ho raccolto il materiale iconografico che comporrà il « grande libro »

Bruce Nauman 8 11

Performance Area, 1969, legno e masonite, dimensioni cm 244 x 610 x 72. Un corridoio a dimensione del corpo di Nauman. Il risultato è uno spazio designato dalla propria camminata frontale. 8

Holograms, 1969, 4 lastre di vetro cm. 18 x 24, modificazioni del volto. Serie di lastre trattate al laser e una lampada a luce verde che proietta il suo fascio di luce sulle lastre, che riportano o modificazioni del volto od alterazioni del corpo di Nauman. 9

Portrait of the artist as a fountain, 1966, cm 48 x 60, fotografia a colori. Ritratto di Nauman zampillante acqua. 10

Lighted centerpiece, 1968, cm 92 x 92 x 6, contenitore di alluminio con 4 lampade da 1000 watts ciascuna. 11
Platform Made Up of the Space Between Two Rectilinear Boxes on The Floor, 1966, cm 203 x 91 x 17, fiberglass.

Michael Heizer 12 15
Mass can be a vacuum if it is pervaded by universe.
Heizer

Double negative (2 displacement), 1969/70, Virgin River Mesa, Nevada, rimozione di 240 mila tonnellate di terra, un lavoro di circa 8 mesi, con scavatrici e camions. Dimensioni dello scavo, avvenuto su due opposti versanti, metri 490 x 16 x 10. 12 13

68-ton granite mass in cement depression, 1969, Silver Springs, Nevada. Un masso di granito viene sollevato su un truck per i grandi trasporti. Il sistema di affitto di grandi mezzi permette ad Heizer praticamente ogni applicazione egli desideri. Il progetto comprende due gru, una binna, quattro camion di cemento e quattro trasportatori. Per il lavoro di Heizer non è necessario acquistare o produrre l'equipaggiamento, fornito dal sistema di affitto. Tutto l'apparato di trasporto e di sollevamento fa parte del lavoro. 14

52-ton granite mass in cement depression, 1969, Silver Springs, Nevada. Masso m. 5 x 4 x 1 circa, depressione m. 15 x 4 x 3 circa. 15

68-ton granite mass in cement depression, 1969, Silver Springs, Nevada. Masso m. 6,71 x 3 x 1, depressione m. 12 x 3 x 3. Il granito, il cemento e l'argilla sono tutte del medesimo colore.

16 19 **Mario Merz**

In the year 1202, Fibonacci, a monk living in Pisa during the construction of the Leaning Tower, published his treatise on mathematical series which had a structural bearing on the architectonics of the tower.
My own work is based on this same Fibonacci series in which numbers develop in progressive series towards infinity, starting from number one. In their progress, each preceeding number is included in the number following it. This compounding of each number in the one that follows is the basic, rhythmic law of numbers in which Fibonacci develops the mathematics of organic growth in nature.
The male bees, for example, are reproduced according to a proliferation that is accountable through the Fibonacci series. I counted the fruit of the pine cone in series of 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 and counterwise towards the center of the earth as 21, 13, 8, 5, 3, 2, 1, 1. I found the pineapple following the same mathematical order. The silk-worms of spiral plants revealed to me the form of the spiral itself. In the series of drawings and in the works that derive from the same rhythm of proliferation, the spiral figuration is the dilation of the space as it develops in accordance with the Fibonacci series. Merz, 1969/70

16 Igloo, 1968, struttura in ferro a forma di igloo con sacchetti di creta sovraimmessi, la scritta al neon riporta la frase del generale Giap: « Se il nemico si concentra, perde terreno, se si disperde perde forza ».
diametro 2 m., altezza 1,2 m.

17 Serie di fotografie su particolari della mostra all'Attico di Roma: « Che fare? », 1969: macchina ed igloo di vetro e stucco verde - paglia ed asse di neon, terra e rete - vetri e stucco verde - struttura con cera e fascine - vetrina (stucco, vetri, fascine, strutture in ferro).

18 Serie di fibonacci, 1969
cera colata nell'incavo degli alberi

19 Serie di fibonacci, 1970
lastre di vetro, neon e stucco verde.

20 23 **Lawrence Weiner**

20 Something old something new something borrowed something blue.

21 The disposal of a natural resource.

22 Flushed.

23 One steel I beam placed upon a boundary and allowed to rest.

Christo 24 27

Barrell Tower, 1961, vecchi bidoni di carburante ordinati a formare una torre. 24

56 Barrells-Oil Drums, 1966/68.

Projet du mur provisoire de tonneaux metalliques
(rue Visconti, Paris)
Entre la rue Bonaparte et la rue de Seine, la rue Visconti, à sens unique, longue de 140 m., a une largeur moyenne de 3 m. Elle se termine au numero 25 à gauche et au 26 à droite.
Elle compte peu de commerces: une librairie, une galerie d'art moderne, un antiquaire, un magasin d'électricité, une épicerie... « à l'angle de la rue Visconti et de la rue de Seine le cabaret du Petit More (ou Maure) a été ouvert en 1618. Le poète Saint-Amant qui le fréquentait assidûment y mourut. La galerie de peinture qui remplace la taverne a heureusement conservé la façade, la grille et l'enseigne du XVIIème siècle » (p. 134, Rochegude/Clebert, Promenade dans les rues de Paris, Rive gauche, édition Denoël).
Le Mur sera élevé entre les numeros 1 et 2, fermera completement la rue à circulation coupera toute communication entre la rue Bonaparte et la rue de Seine.
Exclusivement construit avec les tonneaux métalliques destinés au transport de l'essence et de l'huile pour voitures, (estampillés de marques diverses, Esso, Total, Shell, BP et d'une contenance de 501. ou de 2001.) le Mur haut de 4 m., a une largeure da 3,20 m. 10 tonneaux couchés de 501., ou 5 tonneaux de 2001. en constituent la base. 150 tonneaux de 501. ou 80 tonneaux de 2001. sont nécessaire à l'éxécution du Mur.
Ce « rideau de fer » peut s'utiliser comme barrage durant une periode de travaux publics, ou servir à transformer définitivement une rue en impasse. Enfin son principe peut s'étendre à tout un quartier, voire à une cité entière.

Christo
Paris, Octobre, 1961

Ce projet a été realisé le 27 juin 1962 de 21 à 23 h. et presenté par galerie J.

1.249.000 stack oil drums, 1969, progetto per un grande monumento composto di 1.249.000 bidoni per una area di superficie di circa 120.000 piedi quadrati, di dimensioni m. 124 x 95 di base, 60 m. di altezza. Il grande mucchio di bidoni, la cui realizzazione comporterà una spesa di circa 3 milioni di dollari, sarà collocato a Huston Galveston, nel Texas.

Closed Highway, 1969, progetto per 5.000 miglia di autostrada a sei corsie da est ad ovest attraverso gli Stati Uniti d'America. Tutte le entrate saranno chiuse con una parete di vetro alta da 11 a 13 metri. 25

26 Wrapped Coast One Million Sq. Ft. Little Bay, 1969, New South Wales, Australia.
3 mesi di contatti, lettere, telegrammi per ottenere la costa da impacchettare, la cui superficie sarà di circa 1 milione di piedi quadrati. Periodo concesso per la copertura, con teloni di polypropilene, mesi quattro, da settembre a dicembre. Due mesi, giugno e luglio, spesi per calcoli meteorologici e statici. 1° ottobre inizio dei lavori a Little Bay, con la partecipazione di operai specializzati, rocciatori e studenti, per un totale oscillante da 80 a 150 persone. Dicembre, termine dell'impacchettaggio di circa 1 milione di piedi quadrati di costa. Tutte le spese sono state sopportate da Christo.

27 5600 Cubicmeter package, Kassel, 1968.
Struttura in plastica (pvc) del diametro di 10 metri, altezza 72, riempita con elio, peso totale 2060 kg.

28 Gilbert and George
31 Gilbert and George have a wide range of sculpture for you singing sculpture, interview sculpture, dancing sculpture, meal sculture, walking sculpture, nerve sculpture, cafe sculpture, and philosophy sculture.
So do contacts us

George and Gilbert
Art for all
12, Fournier street
London, E.1
telephone 01 - 24 70 161

32 Gilberto Zorio
35

32 Senza titolo, 1969, fuoco, giunchi, vetro, cemento.

33 Senza titolo, 1969, piramide in acciaio di cm. 170 di lato, tubo di canapa pieno d'alcool. Struttura per purificare le parole.

34 Torce, 1969, torce accese, cemento.

Odio, 1969, piombo e corda. Con colpi violenti la corda è fatta penetrare nel piombo a formare la parola « odio ».

35 Confine, 1970, lampada di Wood e scritte sui muri. La luce di Wood rivela ad intermittenza le scritte.

36 Hamish Fulton
39 nato a Londra nel 1946.

40 Steve Kaltenbach
43 Every art expression has a effect.
Every effect is a causative force producing another effect.
The chain of influence can diminish in power.
The power of chain can increase.
The chain can branch at every link.
The chain and its branches can develope in any direction.
The direction and strenght of the chain may be determined at every link by an artist who has the desire to do so.
Desire often results from an undeterstanding of the process.
Understanding may be gained trough observation of existing chains.

Kaltenbach, 1969

Art Works, inserto, in « Artforum », New York, nóvembre 1968. 40

Art Package, inserto, in « Artforum », New York, gennaio 1969. 41

Build a reputation, inserto, in « Artforum », New York, maggio 1969. 42

You are me, inserto, in « Artforum », New York, dicembre 1969. 43

Gli altri inserti di Kaltenbach apparsi su « Artforum » sono: Johnny Appleseed (dic. 1968, pag. 74), Tell a lie (febbr. 1969, pag. 70), Start a rumor (marzo 1969, pag. 96), Perpetrate a hoax (apr. 1969, pag. 80), Become a legend (estate 1969, pag. 11), Teach Art (sett. 1969, pag. 69), Smoke (ott. 1969, pag. 79), Trip (nov. 1969, pag. 85), il lavoro si conclude con il numero di Artforum del gennaio 1970, in cui non appare alcun inserto.

Pino Pascali (1935-1968) 44
47

« Io cerco di fare quello che mi piace fare, in fondo è l'unico sistema che per me va bene. Non credo che uno scultore faccia un lavoro pesante: gioca come un pittore gioca, come qualsiasi persona fa quello che vuole, gioca. Non è che il gioco sia solo quello dei bambini, è tutto gioco no? Ci sono persone che lavorano, dopo i giochi dell'infanzia diventano i giochi dell'adolescenza, i giochi dell'adolescenza quelli dell'età adulta, però sono sempre giochi. A un certo punto uno è in ufficio, se il lavoro è sgradevole vorrà un'automobile potente per fare un giro, proprio perché fa un lavoro che non gli piace mentre a uno a cui piace ci gioca col lavoro che fa, cioè mette tutto lì dentro. Non nel senso di gioco per gioco, ma nel senso normale dell'attività dell'uomo no? Anche i bambini giocano seriamente, è un sistema conoscitivo, i loro giochi sono fatti proprio per sperimentare le cose, per conoscerle e nello stesso tempo per andare oltre. Ma non lo so che significa bambini, sono gli uomini di una certa età fino alla fine, dopo se uno si dà le cucchiaiate in testa è un cretino, ma se riesce a vivere come vuole, non so, come il ragazzo che fa festa a scuola, così ».

Pascali, 1967

Cannone « Bella ciao », 1966. 44

Requiescant, 1965, elemento per happening, legno e panno felpato, cm. 250 x 157 x 54.

Pentola, personaggio per il teatrino, 1964.

5 Teatrino, 1964.

Code, 1967.

6 Le penne di Esopo, 1968, penne di pollastrella su lana d'acciaio e legno.

L'arco di Ulisse, 1968, lana d'acciaio.

Cornice di fieno, 1967, paglia su telaio.

7 Liane, 1968.

Insieme di bachi da setola, 1968.

32 mq. di mare circa, 1967, 30 vasche quadrate (lato cm. 113) di alluminio zincato e acqua colorata all'anilina.

8 1 Alighiero Boetti

8 Lampada annuale, 1966. Si accende improvvisamente, nel corso di ogni anno, per 10 secondi.

Pavimento, 1967, disegno, il pavimento è realizzato in tavella refrattaria gialla, le sue dimensioni cm. 110 x 110 x 6.

Jacqueline Kennedy, 1967, serigrafia.

9 Cimento dell'armonia e dell'invenzione, 1969, 11 fogli di cm. 100 x 70 (particolare a grandezza naturale, cm. 7,5x7,5).

La luna, 1969, particolare, gessetto su lavagna, cm. 120 x 90.

Una tra le cinque possibilità di assenza, 1969, 5 cartoni, diametro 35 cm.

50 1970

Manifesto stampato in 800 esemplari nel gennaio 1968. Il significato dei simboli è descritto in una lettera depositata in uno studio legale.

I, am, AN IN-DIVIDE – YOU – ALL J'M A NO UN (i.e., NUN, NO-UN, NO ONE) (James Joyce)

51 8 gennaio 1968 - 21 ottobre 1968 - 17 aprile 1971
3 pannelli in legno verniciato, cm. 82 x 82.

Per stare in mezzo occorre prendere un po' a destra e un po' a sinistra.

Ritratto di Alighiero Boetti da Pietro Gallina pittore, aprile-maggio 1970, legno verniciato.

52 55 Joseph Beuys

52 Fettecke aus: Das Schweigen Von Marcel Duchamp Wird Uberbewertet, 1965.

Gummierte Kiste, 1957.

53 Wie Man die Toten Hasen die Bilder Erklart, 1964.

Fettecke, 1963.

54 55 Fond II, 1961-68, Stedelijk Abbemuseum Eindhoven, 1968.

Beuys come un Cristo pagano.

Piero Manzoni (1933-1963) 56 59

« I miei primi " achromes " sono del '57: in tela imbevuta di caolino e colla: del '59 il raster degli " achromes " è costituito da cuciture a macchina. Nel '60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, in polistirolo espanso, ne ho sperimentati di fosforescenti, e altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col variare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini d'ovatta e poi pelosi, con delle nuvole, in fibre naturali o artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio. Nel '59 ho preparato una serie di 45 " Corpi d'aria " (sculture pneumatiche) del diametro massimo di cm. 80 (all'altezza, colla base cm. 120). Nel '60 ho realizzato un vecchio progetto: la prima scultura nello spazio: una sfera sospesa sostenuta da un getto d'aria. Basandomi sullo stesso principio ho poi lavorato a dei " corpi di luce assoluti ", sferoidi che, sostenuti dal getto d'aria opportunamente orientato giravano su se stessi creando un volume virtuale. All'inizio del '59 ho eseguito le mie prime linee, prima più corte, poi sempre più lunghe (10 metri, 11 metri, 33 metri, 63 metri, 1000 ecc...): la più lunga che io abbia eseguito finora è di 7.200 metri (1960 Herning Danimarca). Tutte queste linee sono chiuse in scatole sigillate. Nel '60 nel corso di due manifestazioni (Copenhagen e Milano) ho consacrato all'arte imponendovi la mia impronta digitale, delle uova sode: il pubblico ha potuto prendere contatto diretto con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti. Dal '60 vendo le impronte dei miei pollici, destro e sinistro. Nel '59 avevo pensato di esporre delle persone vive (altre, morte, volevo invece chiuderle e conservarle in blocchi di plastica trasparente); nel '61 ho cominciato a firmare "per esporle" persone. A queste mie opere, dò una " carta d'autenticità ". Sempre nel gennaio del '61 ho costruito la prima " base magica ": qualunque persona, qualsiasi oggetto vi fosse sopra era, finché vi restava, un'opera d'arte; una seconda l'ho realizzata a Copenhagen: sulla terza, in ferro, di grandi dimensioni, posta in un parco di Herning (Danimarca 1962) poggia la Terra; è la base del mondo. Nel mese di maggio del '61 ho prodotto e inscatolato 90 scatole di « merda d'artista » (gr. 30 ciascuna) conservata al naturale (made in Italy). In un progetto precedente intendevo produrre fiale di « sangue d'artista ». Dal '58 al '60 ho preparato una serie di tavole d'accertamento di cui otto sono state pubblicate in litografia, raccolte in una cartella (carte geografiche, alfabeti, impronte digitali...). Per la musica, nel '61 ho composto due " Afonie ": l'afonia Herbing (per orchestra e pubblico), l'afonia " Milano " (per cuore e fiato). Attualmente ('62) ho in fase di studio un " labirinto " controllato elettronicamente, che potrà servire per tests psicologici e lavaggi del cervello ».

Piero Manzoni

56 Manzoni mostra come (teoricamente) si produce la « merda d'artista », 1961.

Manzoni firma, « per esporla », una donna.

Scultura di pelo, 1961.

57 Socle du monde, omaggio a Galileo, 1962, parco di Herning, Danimarca.

58 Merda, uova e fiato d'artista.

Base magica, 1961.

59 Manzoni mentre segna la linea lunga 7200 metri, 1960.

Contenitore del rotolo con la linea lunga 7200 metri, 1960, Herning, Danimarca.

60
63 Robert Ryman

There is never a question of what to paint, but only how to paint. The how of painting has always been the image-the end product.

Ryman, 1969

60 Untitled, 1969, carta.

61 Occin, 1967, olio su parete.

62 Installazione, 1969, Basilea.

63 Prototype, 1969, carta e nastro adesivo.

Untitled, 1969.

64
67 Giovanni Anselmo

64 Torsione, 1968, pelle di vacca, legno, cemento.

65 Per un'incisione di indefinite migliaia di anni, 1969, ferro e grasso.

Una barra di acciaio, cosparsa di grasso, appoggiata al muro, a causa del contatto con gli elementi naturali tende a dissolversi e a consumarsi, e quindi ad abbassarsi. Il suo consumarsi coincide, sul muro, tramite il peso, nel tempo, con un'incisione di indefinite migliaia di anni. Il segno della sua morte lenta, ma inesorabile, coincide così con una traccia di nuova vita, un residuo in movimento infinitesimale, che pareggia il disperdersi della materia. Un'azione di compenso energetico, attenuata e rallentata dal grasso sovraimposto, che è un gesto dolcissimo di conservazione di una morte inevitabile, ma prolungata sino al massimo del pensiero umano, ed al tempo stesso l'affermazione di una nuova vita (la traccia) su un decesso, in uno scambio osmotico di energia.

66 Senza titolo, 1968, calce, acqua, mattoni, acciaio.

Un grande contenitore d'acciaio, in cui calce, acqua e mattoni si mescolano. L'acqua se evapora può condensare la calce, la calce blocca i mattoni. La scomparsa della linfa vitale, l'acqua, rapprende la vita dell'oggetto e la immobilizza. La vita può ritornare ad ogni getto d'acqua, il suo tempo è infinito; il lavoro muore, ma può non morire mai. Ogni goccia piovana è un attimo di vitalità, ogni raggio di sole un passo verso la stasi. Il processo è continuo, in un avvicendarsi tra essere e non essere, muoversi e non muoversi della materia, che si identifica con il ciclo infinito dell'energia.

Buio lunghissimo che recupera la luce, 1970, antracite, lampada e lamierino.

Un polmone per le stagioni, 1970, ferro e spugna.

Due culissi di ferro con una spugna al centro. La spugna come polmone, come elemento vitale e motorio che assume il respiro del ferro, i suoi movimenti e le sue mutazioni continue al contatto con gli elementi naturali (calore, acqua, aria, eccetera). L'ammissione di un respiro all'interno dell'immobilità coincide con una verifica della vita degli elementi morti e con la violenza della morte sulla vita. Un continuo gioco, tragico e dolce, di dare ed avere, in cui i due elementi si cambiano alternativamente le parti, per convivere insieme.

Senza titolo, 1968, pietre, filo rame ed elettricità.

Due pietroni attraversati da un filo di rame che porta la corrente alternata a 220 volts. La scarica come energia all'interno dell'immobilità, ma anche come causa di decesso per chi unisce i due poli. L'imprevisto oscilla tra la scelta di vivere o la scelta di morire, l'energia potenziale è tra immobilità totale e energia in continuo sviluppo, i due poli possono assumere due funzioni diverse, sono vita in atto o morte. Vita se l'oggetto non è impugnato, morte se è agito, le funzioni si alternano, ad una inutilizzazione corrisponde la vita, ad una utilizzazione corrisponde la morte, stasi ed immobilità si alternano continuamente.

Verso l'infinito ($\rightarrow \infty$), 1969, ferro e grasso.

« Il ferro ha una sua vita, viene scavato, messo insieme, in tondi, in blocchi, in barre, ma tende sempre, con suo comodo, a disperdersi, a volar via, con l'aiuto dell'aria e dell'acqua. Per andare oltre il tempo del ferro, per mantenerne un certo quantitativo insieme all'infinito, ne ho comperato un blocco di 100 chilogrammi, l'ha fatto pulire e, dopo avergli scritto cosa volevo incidendo su una sua faccia: $\rightarrow \infty$, l'ho ricoperto di grasso ». Anselmo

Trespolo, 1969, pietra, acqua, pane, zucchero e ferro.

Un nido di pietra, su cui un volatile può trovare zucchero, pane ed acqua, è la speranza che la foresta (la vita) ritorni dov'era, lì nel punto in cui l'albero raccoglieva un nido d'uccello, è il desiderio, frustrato e avverato, che quell'uccello ricordi il suo nido e venga a nutrirsi, a bere e a bagnarsi, ma è anche la dichiarazione di una vita che non è più, ma che può ritornare. È l'attesa del volatile, è lo stimolo per la sua « memoria », è l'attestazione della sua morte, è l'inevitabile mutarsi dell'energia vitale in stasi, che possiede però sempre l'alternativa a vivere una nuova o rinnovata vita.

Pietra alleggerita, 1970.

Hanne Darboven
Index 00 - 99
Primo disegno 99
Primo disegno 00
Ultimo disegno 00
Ultimo disegno 99

John Baldessari
Advice to Young Artists

1. Uccello tried very hard to capture space.
2. When he was an old man, the great philosopher Socrates said, « I know that I know nothing ». In the same way, the older he gets, every great artist says, « I see that I see nothing ».
3. What you see in exhibitions and magazines today may very well confuse you. Why should you still study nature in such an oldfashioned way in the age of photography? Why should you still render objects in an age of abstract painting? Why should you still delve so intensely into details, in the age of the impressionistic sketch?
4. Meaning based on pure learning or knowledge is at best secondary for the purpose of the artist.
5. Tackiness: To remove tacky surface feeling simply wash surface with water.
6. The Three Principal Steps in Painting: The three principal steps are the drawing of the subject, the arrangement of light and shade, and the application of color.
7. Whatever you decide to do, remember to keep it simple, keep it fresh, and have some idea of what you are going to do.
8. To paint directly into a white canvas can be disconcerting, although if it can be managed without a great deal of overpainting the result can look fresh and charming.
9. With your color schemes and drawings always by your side, you need have no fear in letting yourself go so that in turn the painting will let itself go as well.
10. Talent is a slippery concept. For instance, somebody in the family is held to have great talent and in reality is only a dazzling charlatan.
11. After you have been painting for some time, you will realize the danger of painting by a formula.
12. Why begin so strangely? Suppose that you have already drawn a lot.
13. Painting a large picture: As you progress you will probably want to do a larger painting than the 12 x 16 or 16 x 20 canvases you have probably been using to paint from nature.
14. Paint it from your sense conception of it – par coeur, as the French say.
15. Vision: The innate quality of a true artist. One who sees with an inward and outward eye.
16. Points to remember: There are no firm rules about what you should or shouldn't do when painting. If you find any, break them as soon as possible.
17. The innocent eye. There are many artists living obscurely somewhere, working for the joy of it, for no other reward than the satisfaction of a job well done and honestly done.
18. The old belief that you must draw well before you should be allowed to paint is unfounded.
19. Interest is art: There are the pleasures of trying again (I must get that right!), the pleasure of discovery (I never knew that before!).
20. Subjects to paint: I have already suggested as a subject looking out a window, but this might no always be possible, especially if you paint after dark as is often the case.
21. Composing on a canvas: Because nature is so wonderfully balanced, is never boring or monotonous, we must try to emulate her and avoid boredom on our canvases. A simple way to do this is to make sure that you do not repeat the same shape too often.
22. A gentle warning: Whichever way you look at it, painting can be a messy business.
23. Cezanne: Cezanne built his paintings up with tiny brushstrokes of hundreds of changing hues. They have a solidity and spaciousness about them that could not have been achieved in any other way. Cezanne was fortunate in having hundreds of brushes that he discarded once he had used them to make a brushmark. You will have to clean yours continuously.
24. Love is everything in art. You can't paint anything without love; you can't even draw a blade of grass if you don't love it.
25. Conclusion: And always remember that you are not a photographic film.

John Baldessari

Douglas Huebler 76
The world is full of objects, more or less interesting: I do not wish to add any more. 79
I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.
More specifically, the work concerns itself with things whose inter-relationship is beyond direct perceptual experience.
Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation.
This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language.

Huebler, 1969

Duration Piece ≠ 14, ottobre 1968. 76 77
Duration Piece ≠ 15, settembre 1969. 78 79

80 83 **Pier Paolo Calzolari**

80 Impazza angelo artista, 1968/69, ghiaccio sintetico, scritta con auricolari.

81 J and my 5 fish-hooks in the corner of my real sermon, 1969, registratore con litania e lettere di stagno, in un angolo.

82 83 Primo e secondo giorno gli orienti sono due
3th Picaro's day
4th day like months of absence
5th contra naturam
6th day of reality
7-seventh with usura contra naturam
1970, candele, finestre e battenti rimossi, lettere in stagno nel muro e sul pavimento, traccia in colore nero in un angolo, registratore al centro con litania, galleria Gian Enzo Sperone.

84 87 **On Kawara**
13,686
giorni vissuti sino al 12 giugno, data di inaugurazione della mostra.

Sono ancora vivo, 1970, telegrammi.

88 91 **Yves Klein (1928 - 1962)**
L'aventure monochrome
Par la couleur, je ressens le sentiment d'identification complète avec l'espace, je suis vraiment libre.
Dès qu'une couleur n'est plus pure, le drame peut prendre des proportions effarantes.
La liberté totale représente un gran danger pour celui qui ne sait pas ce que c'est.
En présence de ces tableaux monochromes, les Béotiens me répètent souvent: « Mais qu'est-ce que ça représente? ». Je pourrais répondre et je l'ai fait d'ailleurs déjà dans les débuts, que ça représente tout simplement du bleu en soi, ou du rouge en soi, ou bien que c'est le paysage du monde de la couleur jaune par exemple, ce qui n'est pas inexact, mais ce qui importe le plus à man avis c'est le fait que je sorte, en peignant ainsi une couleur pour elle-même, du phénomène « spectacle » qu'est le tableau conventionnel ordinaire, classique de chevalet.
On pourrait me dire « d'accord » plus de lignes, plus de dessins; mais pourquoi pas deux couleurs? Eh bien, parce que je refuse dans ma peinture de donner un spectacle. Je refuse de comparer et de mettre en présence, pour faire ressortir tel ou tel élément plus fort, par rapport à d'autres plus faibles.
La représentation même la plus civilisée est basée sur une idée de « combat » entre différentes forces et le lecteur assiste dans un tableau à une mise à mort, à un drame, morbide par définition, qu'il s'agisse d'amour ou de haine.
Le tableau pour moi est comme un individu, je désire le considérer tel qu'il est et ne pas le juger, surtout ne pas le juger!
Dès qu'il y a deux couleurs dans un tableau, un combat est engagé; du spectacle permanent que donne ce combat des deux couleurs dans le domaine psychologique et émotionnel, le lecteur en tire un plaisir raffiné, peut-être, mais non moins morbide d'un point de vue philosophique et humain pur.
Tout comme les impressionnistes dont je me considère comme l'un des continuateurs, tout comme plus directement encore Delacroix dont je me considère le disciple, je flâne et rencontre des états, des choses sympathiques, un paysage réel ou imaginaire, un objet, une personne, ou tout simplement un nuage de sensibilité inconnu, que je traverse soudain par hasard, une ambiance...
De la conversation muette qui s'ensuit entre l'état des choses et moi, naît une affinité impalpable « indéfinissable », comme dit Delacroix. C'est cet « indéfinissable », ce moment poétique ineffable, que je désire fixer sur ma toile puisque mon mode d'être (attention, je ne dis pas d'expression) est de faire de la peinture. Je peins donc le moment pictural qui est né d'une illumination par imprégnation dans la vie elle-même.
Sentir l'âme sans l'expliquer, sans vocabulaire et représenter cette sensation... C'est je crois ce qui m'a amené à la monochromie!
Les lignes, barreaux de prison psychologique à mon sens, sont en nous et dans la nature bien sûr, mais elles sont nos chaînes, elles sont la concrétisation de notre état de mortels, de notre sentimentalité, de notre intellect, jusqu'à notre domaine spirituel. Elles sont notre hérédité, notre éducation, notre squelette, nos vices, nos aspirations, nos qualités, nos astuces... Bref, notre mond psychologique au grand complet, jusque dans ses recoins les plus subtils. La couleur, au contraire, à l'échelle nature et humaine, est ce qui baigne le plus dans la sensibilité cosmique. La sensibilité n'a pas de recoins, elle est comme l'humidité dans l'air. La couleur, c'est pour moi la sensibilité « materialisée ».
Il y a des couleurs gaies, majestueuses, vulgaires, douces, violentes ou tristes.
Les couleurs sont humaines par cela même qu'elles sont extérieures à nous, tout en faisant partie intégrante de notre personne et vie intérieure; là elles sont chargées de toute notre activité sentimentale. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que si l'on réalise bien ceci, on est libre; car la couleur, elle, est libre. Elle est dissoute dans l'espace instantanément. En contemplant une couleur terriblement triste, par exemple, nous nous sentons baignés, dissous dans un espace incommensurablement et extradimensionnellement triste, c'est la liberté triste plus vaste que l'infini.

La ligne court, va à l'infini, tandis que la couleur, elle, « est » dans l'infini.
Pour moi, les couleurs sont des êtres vivants, des individus très évolués qui s'intègrent à nous, comme à tout. Les couleurs sont les véritables habitants de l'espace. La ligne, elle, ne fait que voyager à travers et le parcourir; elle ne fait que passer... Chaque nuance n'est que de la même race de la couleur de base mais possède bien sa vie propre et autonome, ce qui signale tout de suite que le fait de peindre une seule couleur, n'est pas limité, il y a des myriades de nuances de toutes les couleurs, chacune en soi a sa valeur individuelle et particulière.
Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé. La couleur à l'état chimique que tous les peintres emploient est le meilleur médium capable d'être impressionné par l'événement. Je pense donc je peux dire: Mes tableaux représentent des événement poétiques ou plutôt ils sont des témoins immobiles et silencieux, et statiques de l'essence même du mouvement et de vie en liberté qu'est une flamme de poésie pendant le moment pictural!
Mes tableaux sont les cendres de mon art. C'est avec la monochromie que je me grise le plus. Je ne sais plus, j'ai essayé bien des manières. J'ai été peintre comme il est admis d'être peintre, j'ai été plus avant et avant-garde même; toutes les périodes, je les ai passées, j'étais insatiable et puis les plaisirs, les consolations, j'en suis déjà blasé. Je crois en tout cas que ce n'est qu'avec la monochromie que je vis vraiment la vie picturale, la vie de peintre dont je rêvais, c'était exactement ça que j'espérais de la peinture. J'y suis, et dans cette matière spéciale, la matière picturale, je m'épanouis. C'est vrai, je suis pour la première fois grisé et satisfait pleinement en peignant monochrome. La vie de la couleur! Et puis cela me rappelle, à Colombo, les marchands de pierres précieuses qui vous vidaient sur demande le sac de saphirs, ou le sac d'aigues-marines, de rubis, et ça faisait des petits tas sur une table recouverte de velours incolore sale. Quelle eau! Quel scintillement infini!
Lors de ma seconde exposition à Paris, chez Colette Allendy, en 1956, j'ai présenté un choix de propositions de couleurs et de formats différents. Ce que je réclamais du public, c'est cette « minute de vérité » dont parlait Pierre Restany dans sa préface à mon exposition, permettant de faire table rase de toute contamination extérieure et d'atteindre à ce degré de contemplation où la couleur devient pleine et pure sensibilité.
Malheureusement, il est apparu au cours des manifestations qui eurent lieu à cette occasion, et notamment lors d'un débat organisé chez Colette Allendy, que de nombreux spectateurs, prisonniers d'une optique apprise, demeuraient beaucoup plus sensibles au rapport des différentes propositions entre elles (rapport de couleurs, de nouveau, de valeurs, de dimensions et d'intégrations architecturales): ils reconstituaient les éléments d'une polychromie décorative. C'est ce qui m'a conduit à pousser plus avant la tentative et à présenter cette fois-ci en Italie, à la Galerie Apollinaire de Milan, une exposition consacré à ce que j'ai osé appeler mon époque Bleue. (Je me consacrais en effet, depuis d'un an déjà, à la recherche de la plus parfaite expression du « Bleu »).
Cette exposition était composée d'une dizaine de tableaux bleu outre-mer foncé, tous rigoureusement semblable en ton, valeur, proportions et dimensions. Les controverses assez passionnées soulevée par cette manifestation m'ont prouvé la valeur du phénomène et la profondeur réelle du bouleversement qu'il entraîne chez les hommes de bonne volonté, fort peu soucieux de subir passivement la sclérose des concepts reconnus et des règles établies.
Je suis heureux malgré toutes mes erreurs et mes naïvetés, et les utopies dans lesquelles je vis, de me trouver à la recherche d'un problème aussi actuel.
L'observation la plus sensationnelle fut celle des « acheteurs ». Ils choisirent parmi les onze tableaux exposés, chacun le leur et le payèrent chacun le prix demandé. Les prix étaient tous différents bien sûr. Ce fait démontre que la qualité picturale de chaque tableau était perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique d'une part, et d'autre part, évidemment ceux qui choisissaient reconnaissaient cet état des choses que j'appelle la « Sensibilité picturale ».
Le tableau physique ne doit son droit de vivre en somme qu'au seul fait que l'on ne croit qu'au visible tout en sentant bien obscurément la présence essentielle d'autre chose; bien autrement plus important.
Donc, je suis à la recherche de la réelle valeur du tableau, celle qui fait que deux peintures rigoureusement identiques en tous les effets visibles et lisibles, tels lignes, couleurs, dessin, formes, format, épaisseur de pâte et technique en général, mais peints l'un par « un peintre » et l'autre par un habile « technicien », un « artisan » et bien qu'officiellement reconnus tous deux comme « peintre » par la collectivité; cette valeur réelle invisible fait que l'un des deux objets est un « tableau » et l'autre pas.
A vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être « tout court ». Je serai un « peintre », on dira de moi: c'est le « peintre ». Et je me sentirai un « peintre », un vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que « j'existe » comme peintre sera le travail pictural le plus « formidable » de ce temps.
Comme le fait qu'un poète qui n'écrit pas de poèmes est bien plus dans la poésie qu'un poète qui conclut toutes ses

« pontes » noir sur blanc. C'est indécent et obscène de matérialiser ou d'intellectualiser. C'est déjà assez sensuel dans l'abstrait de vivre consciemment la poésie ou la peinture ou l'art tout court.
Les peintres ne sont pas créateurs dans le sens primaire qu'on voudrait quelquefois nous faire admettre.
Ils ne sont pas des enfanteurs de tableaux. La création artistique est à mon avis bien distincte de la procréation animale ou humaine.
Un peintre collaborant avec un architecte pour la décoration d'une construction neuve par exemple, ne peindra plus des décorations murales figuratives, abstraites, ou monochromes sur les murs, mais tout simplement donnera par sa présence dans sa collaboration avec l'architecte, à la construction de l'édifice, une sensibilité, une vie sensible, une chaleur, un orgueil que l'édifice aurait mis, lui-même en collaboration avec ses habitants, beaucoup plus longtemps à établir et certainement pas dans des conditions de douceur, de gentilesse, de fantastique, de formidable, d'extraordinaire et de merveilleux, comme le peintre de l'avenir pourra le faire, par sa seule présence effective, de temps en temps, dans l'édifice pendant sa construction.
L'édifice sera décoré de matière « sensibilité picturale ». Ainsi l'architecte moderne pourra enfin, tout à sa guise, ne penser qu'a l'utilitaire strict et laisser le soin à l'artiste-peintre de créer le climat, de vertige poétique pictural dans toute l'atmosphère neuve de la construction.
Et l'or, ça c'était quelque chose! Ces feuilles qui volaient littéralement au moindre courant d'air, sur le plat coussinet que l'on tenait dans une main pendant que de l'autre on les attrapait au vol avec le couteau. Et puis, le coup de peigne que l'on se passe dans les cheveux. La feuille que l'on pose délicatement sur la surface à dorer, enduite au préalable d'une assiette et mouillée à l'eau gélatineuse chaque fois. Quelle matière! Quelle meilleure école du respect de la matière picturale! Enfin venait le polissage à la pierre d'agathe, etc.
L'illumination de la matière, dans sa qualité physique profonde, je l'ai reçue là pendant cette année chez « Savage ». Chez moi, en rentrant le soir dans ma chambre, j'exécutais des gouaches monochromes sur des morceaux de carton blanc et aussi de plus en plus je me servais beaucoup de pastels. J'aimais beaucoup le ton pastel. Il me semblait que, dans cette matière, chaque grain de pigment restait libre et individuel sans être tué par le médium fixatif et j'en exécutais de très grands, mais hélas, ou bien fixés au vaporisateur ils perdaient tout leur éclat et baissaient de ton, ou bien non fixés ils se détérioraient et tombaient en poussière peu à peu, et puis aussi la beauté de la couleur était là mais sans la force picturale.
Je n'aimais pas le couleurs broyées à l'huile. Elles me semblaient mortes; ce qui me plaisait pardessus tout, c'était les pigments purs, en poudre, tels que je les voyais souvent chez les marchands de couleurs en gros. Ils avaient un éclat et une vie propre et autonome extraordinaires. C'était la couleur en soi véritablement. La matière colorée, vivante et tangible.
Ce qui me désolait, c'était de voir que cette poudre incandescente, une fois mélangée à une colle ou à un médium quelconque destiné à la fixer au support, perdait toute sa valeur, se ternissait, baissait de ton. On pouvait obtenir des effets d'empâtement, mais en séchant ce n'était plus la même chose; la magie effective colorée avait disparu.
Chaque grain de poudre paraissait avoir été tué individuellement par la colle ou l'ingrédient quelconque destiné à le lier aux autres comme au support.
Irrésistiblement attiré par cette manière nouvelle monochrome, je décidais d'entreprendre les recherches techniques nécessaires pour trouver un médium capable de fixer le pigment pur au support sans l'altérer. La valeur couleur serait alors représentée d'une manière picturale. Evidemment, la possibilité de laisser les grains de pigment en totale liberté, tels qu'ils se trouvent en poudre, mêlés peut-être mais indépendants, tout en étant tous semblables, me souriait assez. « L'Art, c'est la liberté totale, c'est la vie; dès qu'il y a emprisonnement d'une manière quelconque, il y a atteinte à la liberté et la vie diminue en fonction du degré d'emprisonnement ».
Pour laisser en liberté le pigment poudre que je découvrais chez les marchands de couleurs, tout en le présentant en tant que tableau, il aurait fallu l'étaler par terre tout simplement. La force d'attraction invisible l'aurait retenu à la surface du sol sans l'altérer. A l'époque, je ne jugeais pas cette solution possible et surtout acceptable pour le public des arts plastiques, même le plus informel soit-il. Aussi, je me suis mis au travail dans la forme picturale classique, c'est-à-dire je me suis mis à peindre des tableaux monochromes.
La technique était et est encore, à un stade beaucoup plus perfectionné bien sûr, la suivante: je me contentais de rester dans le formait classique, rectangulaire, pour ne pas choquer psychologiquement le lecteur qui, ainsi, se voyait présenter une surface colorée et non une forme colorée plane. Ce que je désirais à l'époque, c'était présenter d'une manière un peu artificieuse peut-être une ouverture sur le monde de la couleur représentée, une fenêtre ouverte sur la liberté de s'imprégner d'une manière infinie et sans limite dans l'état coloré incommensurable. Mon but était de présenter au public une possibilité d'illumination de la matière picturale colorée en soi qui fait que tout état des choses physiques, pierre, roche, bouteilles, nuages, peut devenir un objet de voyage par imprégnation pour la sensibilité humaine du lecteur dans la sensibilité cosmique, sans limite, de toute chose.
Un tel lecteur idéal devant une de ces surfaces colorées devenait alors, en sensibilité seulement, bien sûr, « extra-

dimensionnel » à un tel degré qu'il était « tout dans tout », imprégné dans la sensibilité de l'univers.
Le bleu n'a pas de dimensions. « Il est hors des dimensions, tandis que les autres couleurs, elles, en ont ».
Ce sont des espaces psychologiques; le rouge, par exemple, présuppose un foyer dégageant de la chaleur. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, matérielles et tangibles, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible.
A signaler: le feu est bleu et non pas rouge ou jaune. Il n'y a qu'à visuellement en observer le coeur pour en avoir la preuve.
Les pauvres possibilités de la perspective en peinture, le « trompe-loeil » comme l'on dit si bien, sont l'apanage des impuissants qui se sentent des sculpteurs ratés. Le vrai peintre ne vit que dans sa couleur et la brasse, l'applique sur toute sa toile comme pour la retisser de nouveau avec toute la science de la tension de la surface qui doit lui être innée.
" Il y a dans l'ouvrage d'art une gravité qui n'est pas dans l'homme. C'est lorsque l'homme est grave et sérieux qu'il n'est pas capable d'ouvrage " (Delacroix).
Les peintres partisans de la ligne, de la forme et du contour sont inférieurs aux sculpteurs. La peinture, c'est avant toutes choses la couleur elle-même, en soi.

Yves Klein

in Art et Creation, n. 1, Parigi, genn.-febbr. 1968

88 Klein realizza, nel febbraio 1961 al Centro d'Essai du Gaz de France, i suoi primi quadri di fuoco.
L'arbre, sculpture SE 71, cm. 152 x 72 x 30.

89 Ricevuta con cui Klein trasferisce all'acquirente la « sensibilità pittorica immateriale ». Come è indicato nella ricevuta la sensibilità pittorica si può trasferire per girata, purché a prezzo raddoppiato. 1959.
Empremte Suaire (Rotraut), cm. 140 x 94.
Marlene et Helena, Empremte ANT 70, cm. 102 x 71.

90 Le scandale ne fait pas qu'etonner ou que choquer, il préserve.

91 Yves Klein e il suo « pinceau vivant ».
Scultura tattile, cm. 143 x 145.
Yves Klein

92 95 Robert Smithson

92 Partially buried wood shed, 1970.
« Earth spilling trough doorway », una baracca e 20 carichi di terra immessi con un trattore all'interno.

Argilla, 1969. 93

Mirror displacement in Yucatan, 1969. 94 95
« I would call my work in Yucatan a kind of expeditionary art, not exhibition, but expedition. By studying these different land areas and working. I have been working my actual light, colors and reflection, not painting. I'm interested in the color bowling on the mirror, and this is what I would call actual light, and then capturing the actual light in photography, and then having the expedition recorder in both writing and photography... natural colors, colors reflected from different tonalities of sky in brief moments. The existence of nature itself becomes almost ungraspable... the actual places, althoug being very specific, very phisical, are very difficult to see; it isn't simply a matter of vision, there is a kind of breakdown in vision; in an area that is'nt defined by white walls and floors. Costructing a work of art not on a wall but on the tree, on the ground, instead of the floor. I'm very interested right now only in land for the work to be on; in other words, the work of art needs the actual land.

Smithson, 1969

Giulio Paolini 96 99

Ogni quadro ora mi si pone come problema determinato, per una non attribuzione ad esso di un saggio esemplare nel senso dell'iconografica propriamente detta e di quella dei sentimenti (e della conseguente sterile ricreazione del pubblico) per una attribuzione di figurazione obbiettiva, per non insegnare dei « contenuti » in modo gratuito, per « figurare » la stessa qualità della percezione e tutto il suo possibile futuro.

Paolini, 1963

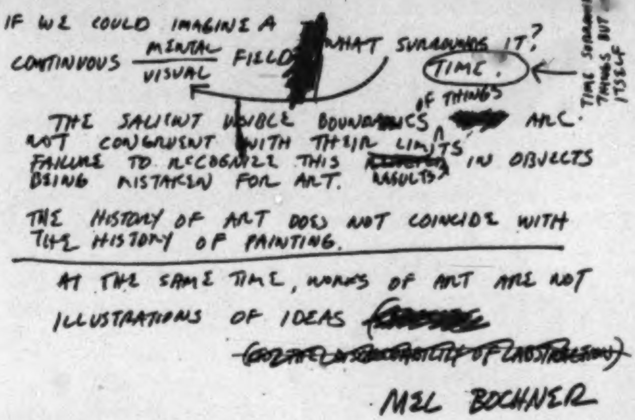
174, 1965, riproduzione fotografia ingrandita della pagina 174 del libro di Kurt Kranz, « Capire l'arte moderna », Edizioni Comunità. 96

Senza titolo, 1964, masonite, cm. 100 x 200. 97
Monogramma, 1967, legno sagomato più tela bianca, cm. 58 x 172.

Lo spazio, 1967; otto caratteri sagomati in legno compensato (base ed altezza cm. 10, spessore mm. 4) sul retro di ognuno 2 tondini adesivi. I caratteri, dipinti in bianco (di colore fluorescente o della stessa tinta dell'ambiente) vanno applicati sulle pareti all'altezza dell'asse ottico (cm. 160 da terra) e a distanza reciproca = 1/8 del perimetro dell'ambiente. 98

Vedo, 1969, matita sul muro. « La definizione del campo mio visivo ». 99

100
103 Mel Bochner


IF WE COULD IMAGINE A CONTINUOUS MENTAL / VISUAL FIELD WHAT SURROUNDS IT? TIME. ← TIME SURROUNDS THINGS BUT IT ITSELF

THE SALIENT VISIBLE BOUNDARIES OF THINGS ARE NOT CONGRUENT WITH THEIR LIMITS. FAILURE TO RECOGNIZE THIS RESULTS IN OBJECTS BEING MISTAKEN FOR ART.

THE HISTORY OF ART DOES NOT COINCIDE WITH THE HISTORY OF PAINTING.

AT THE SAME TIME, WORKS OF ART ARE NOT ILLUSTRATIONS OF IDEAS

MEL BOCHNER

100 Measurament, Group « D » (By formula), 1967, gesso su parete.

101 Measurament, Group « B », 1969, misurazione dela galleria H. Friedrich a Monaco.

102 48" standards: ≠ 27, 1967/68, carta marrone incollata su parete e nastro adesivo.

103 Measurament, Group « C », 1967, pianta e nastro adesivo su parete.

104
107 Richard Serra

104 Casting, 1969, piombo fuso, m. 7,62 x 4,57 x 0,10.
≠ 5, 1969, piombo.
Triangle Belt Piece, 1967, gomma vulcanizzata color salmone, cm. 152 x 91.

105 Blob, 1967, cartone, cm. 193 x 251 x 15.
One Ton Prop (House of card), 1969, piombo, cm. 121 x 193 x 140.

106 Stached, 1970, acciaio e piombo, m. 7,62 x 3,66 x 3,66.

107 Right Angle Prop, 1969, piombo antimonio, cm. 182 x 182.
Shovel Plate Prop, 1969, piombo, cm. 104 x 203 x 101.
Plate Roll Prop, 1969, piombo, cm. 121 x 152 x 25.

108
111 Jan Dibbets

I start by thinking I'm going to make use of all possibilities without troubling any longer about problems when something starts to be art. I don't make the ETERNAL work of ART, I only give visual information. I'm more involved with the process than the finished work of art. The part of my object is untraslated. I think object are the most usual part of my work. I'm not really interested any longer to make an object. Dibbets, 1969

The shadow of my studio photographed every 10 minutes between 8.40 and 14.10 (a series of 34 photos), 1969. 108 109
Flood, tide, beach, piece, 1969/70, foto scattate alle 11.48 e alle 12.48.

Shadow piece, 1970, Krefeld-Milano-Parigi. 110 111

Robert Morris 112 115

Antiform

In recent object-type art the invention of new forms is not an issue. A morphology of geometric, predominantly rectangular forms has been accepted as a given premise. The engagement of the work becomes focused on the particularization of these general forms by means of varying scale, material, proportion, placement. Because of the flexibility as well as the passive, unemphasized nature of object-type shape it is a useful means. The use of the rectangular has a long history. The right angle has been in use since the first post and lintel constructions. Its efficiency is unparalleled in building with rigid materials, stretching a piece of canvas, etc. This generalized usefulness has moved the rectangle through architecture, painting, sculpture, objects. But only in the case of object-type art have the forms of the cubic and the rectangular been brought so far forward into the final definition of the work. That is, it stands as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element. To achieve a cubic or rectangular form is to build in the simplest, most reasonable way, but it is also to build well.

This imperative for the well-built thing solved certain problems. It god rid of asymmetrical placing and composition, for one thing. The solution also threw out all non-rigid materials. This is not the whole story of so-called Minimal or Object art. Obviously it does not account for the use of purely decorative schemes of repetitive and progressive ordering of multiple unit work. But the broad rationality of such schemes is related to the reasonableness of the well-built. What remains problematic about these schemes is the fact that any order for multiple units is an imposed one which has no inherent relation to the physicality of the existing units. Permuted, progressive, symmetrical organizations have a dualistic character in relation to the matter they distribute. This is not to imply that these simple orderings do not work. They simply separate, more or less, from what is physical by making relationships themselves another order of facts. The relationships such schemes establish are not critical from point to point as in European art. The duality is established by the fact that an order, any order, is operating beyond the physical things. Probably no art can completely resolve this. Some art, such as Pollock's, comes close.

The process of " making itself " has hardly been examined. It has only received attention in terms of some kind of

mythical, romanticized polarity: the so-called action of the Abstract Expressionists and the so-called conceptualizations of the Minimalists. This does not locate any differences between the two types of work. The actual work particularizes general assumption about forms in both cases. There are some exceptions. Both ways of working continue the European tradition of estheticizing general forms that has gone on for half a century. European art since Cubism has been a history of permuting relationships should remain critical. American art has developed by uncovering successive alternative premises for making itself.
Of the Abstract Expressionists only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock's recovery of process involved a profound re-thinking of the role of both material and tools in making. The stick which drips paint is a tool which acknowledges the nature of the fluidity of paint. Like any other tool it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush it is in far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of that matter. In some ways Louis was ever closer to matter in his use of the container itself to pour the fluid. To think that painting has some inherent optical nature is ridiculous. It is equally silly to define its « thingness » as acts of logic that acknowledge the edges of the support. The optical and the physical are both there. Both Pollock and Louis were aware of both. Both used directly the physical, fluid properties of paint. Their " optical " forms resulted from dealing with the properties of fluidity and the conditions of a more or less absorptive ground. The forms and the order of their work were not a priori to the means.
The visibility of process in art occurred with the saving of sketches and unfinished work in the High Renaissance. In the 19th century both Rodin and Rosso left traces of touch in finished work. Like the Abstract Expressionists after them, they registered terms. It remained for Pollock and Louis to go beyond the personalism of the hand to the more direct revelation of matter itself. How Pollock broke the domination of Cubist form is tied to his investigation of means: tools, methods of making, nature of material. Form is not perpetuated by means but by preservation of separable idealized ends. This is an anti-entropic and conservative enterprise. It accounts for Greek architecture changing from wood to marble and looking the same, or for the look of Cubist bronzes with their fragmented, faceted planes. The perpetuation of form is functioning idealism.
In object-type art process is not visible. Materials often are. When they are, their reasonableness is usually apparent. Rigid industrial materials go together at right angles with great ease. But it is the a priori valuation of the well-built that dictates the materials. The well-built form of objects preceded any consideration of means. Materials themselves have been limited to those which efficiently make the general object form.
Recently, materials other than rigid industrial ones have begun to show up. Oldenburg was one of the first to use such materials. A direct investigation of the properties of these materials is in progress. This involves a reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue estheticizing form by dealing with it as a prescribed end.

Morris
da Artforum, New York, aprile 1968

Golden Memories, 1963, cm. 14 x 71 x 12, scritta incisa su legno, corda e ferro. 112

Untitled, 1964, piombo, cm. 35 x 167.

Center Beam, 1963, materiali diversi.

Yes and No, 1963, materiali diversi. 113

Untitled, 1964, cm. 60 x 43 x 6, piombo e bobine.

Corner Beam, 1964, legno laccato grigio.

Untitled, 1963, piombo montato su legno, cm. 25 x 20 x 1.

Untitled, 1967, feltro grigio, spessore cm. 0,95. 114

Untitled, 1968, alluminio, m. 1,37 x 4,57 x 4,57. 115

Untitled State VI, 1969, terra, acqua, carte, legno, etc.

Untitled, 1968, alluminio traforato, cm. 91 x 265 x 265, sei unità.

Michelangelo Pistoletto 116
Le Ultime Parole Famose 119

La speculazione
Quando un uomo si accorge di avere due vite, una astratta in cui sta la sua mente e una concreta, in cui sta pure la sua mente, o finisce come il pazzo che, per paura, nasconde una delle sue due vite recitando l'altra, o come l'artista che non ha paura e le rischia tutte e due.
L'uomo ha sempre tentato lo sdoppiamento di se stesso per cercare di conoscersi. Il riconoscere la propria imma-

100 103 **Mel Bochner**

IF WE COULD IMAGINE A CONTINUOUS MENTAL/VISUAL FIELD WHAT SURROUNDS IT? TIME?

TIME SURROUNDS THINGS BUT NOT ITSELF

THE SALIENT VISIBLE BOUNDARIES OF THINGS [illegible] ARE NOT CONGRUENT WITH THEIR LIMITS. FAILURE TO RECOGNIZE THIS [illegible] IN OBJECTS BEING MISTAKEN FOR ART. RESULTS?

THE HISTORY OF ART DOES NOT COINCIDE WITH THE HISTORY OF PAINTING.

AT THE SAME TIME, WORKS OF ART ARE NOT ILLUSTRATIONS OF IDEAS ~~[illegible]~~ ~~([illegible] OF ABSTRACTION)~~

MEL BOCHNER

100 Measurament, Group « D » (By formula), 1967, gesso su parete.

101 Measurament, Group « B », 1969, misurazione dela galleria H. Friedrich a Monaco.

102 48" standards: ≠ 27, 1967/68, carta marrone incollata su parete e nastro adesivo.

103 Measurament, Group « C », 1967, pianta e nastro adesivo su parete.

104 107 **Richard Serra**

104 Casting, 1969, piombo fuso, m. 7,62 x 4,57 x 0,10.
≠ 5, 1969, piombo.

Triangle Belt Piece, 1967, gomma vulcanizzata color salmone, cm. 152 x 91.

105 Blob, 1967, cartone, cm. 193 x 251 x 15.

One Ton Prop (House of card), 1969, piombo, cm. 121 x 193 x 140.

106 Stached, 1970, acciaio e piombo, m. 7,62 x 3,66 x 3,66.

107 Right Angle Prop, 1969, piombo antimonio, cm. 182 x 182.
Shovel Plate Prop, 1969, piombo, cm. 104 x 203 x 101.
Plate Roll Prop, 1969, piombo, cm. 121 x 152 x 25.

108 111 **Jan Dibbets**

I start by thinking I'm going to make use of all possibilities without troubling any longer about problems when something starts to be art. I don't make the ETERNAL work of ART, I only give visual information. I'm more involved with the process than the finished work of art. The part of my object is untraslated. I think object are the most usual part of my work. I'm not really interested any longer to make an object. Dibbets, 1969

The shadow of my studio photographed every 10 minutes between 8.40 and 14.10 (a series of 34 photos), 1969. 108 109
Flood, tide, beach, piece, 1969/70, foto scattate alle 11.48 e alle 12.48.

Shadow piece, 1970, Krefeld-Milano-Parigi. 110 111

Robert Morris 112 115

Antiform

In recent object-type art the invention of new forms is not an issue. A morphology of geometric, predominantly rectangular forms has been accepted as a given premise. The engagement of the work becomes focused on the particularization of these general forms by means of varying scale, material, proportion, placement. Because of the flexibility as well as the passive, unemphasized nature of object-type shape it is a useful means. The use of the rectangular has a long history. The right angle has been in use since the first post and lintel constructions. Its efficiency is unparalleled in building with rigid materials, stretching a piece of canvas, etc. This generalized usefulness has moved the rectangle through architecture, painting, sculpture, objects. But only in the case of object-type art have the forms of the cubic and the rectangular been brought so far forward into the final definition of the work. That is, it stands as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element. To achieve a cubic or rectangular form is to build in the simplest, most reasonable way, but it is also to build well.

This imperative for the well-built thing solved certain problems. It god rid of asymmetrical placing and composition, for one thing. The solution also threw out all non-rigid materials. This is not the whole story of so-called Minimal or Object art. Obviously it does not account for the use of purely decorative schemes of repetitive and progressive ordering of multiple unit work. But the broad rationality of such schemes is related to the reasonableness of the well-built. What remains problematic about these schemes is the fact that any order for multiple units is an imposed one which has no inherent relation to the physicality of the existing units. Permuted, progressive, symmetrical organizations have a dualistic character in relation to the matter they distribute. This is not to imply that these simple orderings do not work. They simply separate, more or less, from what is physical by making relationships themselves another order of facts. The relationships such schemes establish are not critical from point to point as in European art. The duality is established by the fact that an order, any order, is operating beyond the physical things. Probably no art can completely resolve this. Some art, such as Pollock's, comes close.

The process of " making itself " has hardly been examined. It has only received attention in terms of some kind of

mythical, romanticized polarity: the so-called action of the Abstract Expressionists and the so-called conceptualizations of the Minimalists. This does not locate any differences between the two types of work. The actual work particularizes general assumption about forms in both cases. There are some exceptions. Both ways of working continue the European tradition of estheticizing general forms that has gone on for half a century. European art since Cubism has been a history of permuting relationships should remain critical. American art has developed by uncovering successive alternative premises for making itself.
Of the Abstract Expressionists only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock's recovery of process involved a profound re-thinking of the role of both material and tools in making. The stick which drips paint is a tool which acknowledges the nature of the fluidity of paint. Like any other tool it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush it is in far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of that matter. In some ways Louis was ever closer to matter in his use of the container itself to pour the fluid. To think that painting has some inherent optical nature is ridiculous. It is equally silly to define its « thingness » as acts of logic that acknowledge the edges of the support. The optical and the physical are both there. Both Pollock and Louis were aware of both. Both used directly the physical, fluid properties of paint. Their " optical " forms resulted from dealing with the properties of fluidity and the conditions of a more or less absorptive ground. The forms and the order of their work were not a priori to the means.
The visibility of process in art occurred with the saving of sketches and unfinished work in the High Renaissance. In the 19th century both Rodin and Rosso left traces of touch in finished work. Like the Abstract Expressionists after them, they registered terms. It remained for Pollock and Louis to go beyond the personalism of the hand to the more direct revelation of matter itself. How Pollock broke the domination of Cubist form is tied to his investigation of means: tools, methods of making, nature of material. Form is not perpetuated by means but by preservation of separable idealized ends. This is an anti-entropic and conservative enterprise. It accounts for Greek architecture changing from wood to marble and looking the same, or for the look of Cubist bronzes with their fragmented, faceted planes. The perpetuation of form is functioning idealism.
In object-type art process is not visible. Materials often are. When they are, their reasonableness is usually apparent. Rigid industrial materials go together at right angles with great ease. But it is the a priori valuation of the well-built that dictates the materials. The well-built form of objects preceded any consideration of means. Materials themselves have been limited to those which efficiently make the general object form.
Recently, materials other than rigid industrial ones have begun to show up. Oldenburg was one of the first to use such materials. A direct investigation of the properties of these materials is in progress. This involves a reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue estheticizing form by dealing with it as a prescribed end.

Morris
da Artforum, New York, aprile 1968

Golden Memories, 1963, cm. 14 x 71 x 12, scritta incisa su legno, corda e ferro. 112

Untitled, 1964, piombo, cm. 35 x 167.

Center Beam, 1963, materiali diversi.

Yes and No, 1963, materiali diversi. 113

Untitled, 1964, cm. 60 x 43 x 6, piombo e bobine.

Corner Beam, 1964, legno laccato grigio.

Untitled, 1963, piombo montato su legno, cm. 25 x 20 x 1.

Untitled, 1967, feltro grigio, spessore cm. 0,95. 114

Untitled, 1968, alluminio, m. 1,37 x 4,57 x 4,57. 115

Untitled State VI, 1969, terra, acqua, carte, legno, etc.

Untitled, 1968, alluminio traforato, cm. 91 x 265 x 265, sei unità.

Michelangelo Pistoletto 116
Le Ultime Parole Famose 119

La speculazione
Quando un uomo si accorge di avere due vite, una astratta in cui sta la sua mente e una concreta, in cui sta pure la sua mente, o finisce come il pazzo che, per paura, nasconde una delle sue due vite recitando l'altra, o come l'artista che non ha paura e le rischia tutte e due.
L'uomo ha sempre tentato lo sdoppiamento di se stesso per cercare di conoscersi. Il riconoscere la propria imma-

gine nello stagno d'acqua come nello specchio, è forse una delle prime vere allucinazioni a cui l'uomo è andato incontro. Una parte della sua mente è rimasta appiccicata a quella riproduzione di se stesso. Lo sdoppiamento si è utilizzato nel tempo in maniera sempre più sistematica e sempre più convinta. La mente ha costruito la rappresentazione sulla base del proprio riflesso. E l'arte è diventata una delle specialità di questa rappresentazione.

Il personaggio umano ha cominciato a fissare sul riflesso un punto strategico per la misurazione dell'universo. Non accontentandosi più della prima allucinazione di se stesso, si è convinto di poter sdoppiare l'universo intero per conoscerlo.

La matematica si è formata accorgendosi che se stessi più un altro poteva fare due, e che se stessi meno un altro faceva uno. Ma all'inizio la scuola è stata dura; non come si fa oggi con i bambini a cui si nasconde una delle due mele dietro la schiena per mostrare che ce n'è solo più una. All'inizio, « meno uno » voleva dire che uno dei due era morto, che la madre il padre o il fratello tanto cari, che facevano due con la propria persona, erano stati sottratti alla vita.

Quindi l'esperienza fatta in rapporto alla vita e alla morte ha dato in astratto nell'addizione un segno positivo e nella sottrazione un segno negativo. Poi l'intelligenza ha complicato questi segni in moltiplicazioni e divisioni, in una serie di allucinazioni sempre più maestose, e ogni cosa della vita si è schierata nella mente con due possibilità estreme e contrarie, positive e negative.

Può apparire paradossale, ma oggi si proibisce la droga, quando la nostra civiltà stessa è il frutto di una mastodontica allucinazione; ma forse si ha paura che la droga possa costituire oggi un rispecchiamento all'inverso e che perciò si possa smontare tutto quanto.

Comunque l'uomo, misurando l'universo a partire dalla sua diretta esperienza di vita e di morte, ha creato il bene e il male; alla luce del sole ha detto bianco, al buio della notte ha detto nero. E sempre rimanendo al centro ha creato le prospettive, i punti di vista e i punti di fuga del mondo all'altezza del suo occhio, pressapoco a un metro e sessanta dalla crosta terrestre, e da quel punto ha creato l'alto e il basso.

Passato e futuro, distante e vicino, profondo e superficiale, vero e falso, singolare e multiplo, soggettivo e oggettivo, statico e dinamico, sono alcuni esempi della sfera di antinomie che dai primi uomini ad oggi si è proporzionalmente espansa e ingigantita intorno all'essere umano come frutto della sua mente. Il contrasto fra le due estreme metà di ogni proposta e ogni valutazione, è il mondo che l'uomo oggi abita mentalmente e fisicamente.

Quando la mia necessità di comprensione si è affacciata alla vita, ho istintivamente identificato tutti i contrasti nel sistema di sdoppiare ogni cosa. E guardando all'arte ho sentito la forte oscillazione a cui essa mi costringeva tra una parte mentale e astratta e una parte concreta e fisica. E ho individuato nel mezzo rappresentativo i due poli in contrasto e attrazione reciproca: la mia presenza letterale proposta dallo specchio e la mia presenza intellettuale proposta dalla mia pittura. Queste mie due presenze erano le due vite che strappandomi in due mi richiamavano con urgenza alla loro unificazione.

Quando io ho cominciato a dipingere, l'arte d'avanguardia era astratta. Si stava spostando completamente sulla seconda vita, quella riflessa, perché essa pareva diventata così vera da far credere che fosse ormai l'unica vivibile. E Pollock aveva tentato di viverla realmente. Ogni suo gesto, con tutta la volontà di vivere, si trasferiva con violenza ad ogni istante sulla tela. Al punto che non sapeva più che farsene della vita fisica. Nemmeno la pazzia poteva salvarlo, perché come artista non poteva recitare. Non c'era che la morte.

Il mio modo di rischiare le mie due vite è stata la sovrapposizione diretta della mia immagine dipinta alla mia immagine riflessa. I miei due personaggi hanno smesso di recitare il dramma del trapasso della propria vita a favore della vita dell'altro, diventando una cosa sola. Così l'essere e il non essere, la domanda e la risposta, il dubbio e la certezza e tutte le altre antinomie, sono precipitate le une sulle altre a formare un solo elemento. La cultura proiettata dallo specchio si precipita sullo specchio e crea la nuova allucinazione, che è il rispecchiamento all'inverso. Tutto il sistema della rappresentazione si è ribaltato, come rovesciare una manica. Esso, attraverso tutto l'arco dei riverberi (astratto riflesso dalla vita e vita riflessa dall'astratto) applicato letteralmente in questi quadri, è arrivato al rispecchiamento di se stesso, come un cane che corre dietro alla sua coda. Lo spettacolo di questi quadri sta nel trovarsi di fronte a un veicolo velocissimo, capace di percorrere in un solo istante un viaggio di andata e ritorno dal passato remoto ad oggi.

L'essere

Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano, è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora.

Ora non sto a parlare dei singoli miei lavori nuovi, perché essi, essendo diversi gli uni dagli altri, richiederebbero una lunga lista di descrizioni dei motivi contingenti che li hanno determinati. Ma intendo parlare della visione che mi si è formata in conseguenza dei quadri specchianti a partire dal 1964.

Su un muro del mio studio ho scritto tempo fa: « Bisogna prepararsi ad essere ». Ogni azione è in questo senso. Nulla è più contrario all'Essere della tanto beneamata ambiguità in arte. Mettere due cose in rapporto per assistere alla rappresentazione del loro conflitto è l'ambiguità dell'arte; come facevano i Romani, che mettevano i leoni e i Cristiani nell'arena per godersi lo spettacolo. È primitiva l'allucinazione delle pietre focale, una nuova civiltà non si può più organizzare usando due parti della mente dell'uomo come due pietre focale. Nessuna scintilla deve scaturire da due cose, e tanto meno tra noi e noi stessi. Se rimaniamo sospesi tra noi e la nostra rappresentazione, noi siamo scintilla e conflitto.

L'errore è stato di attribuire una duplice capacità all'intelletto. L'intelletto pone le domande, ma non dà le risposte; si è invece sempre tentato di dare le risposte con lo stesso intelletto, come se il giorno potesse nel suo bel mezzo creare la notte, e viceversa. Il giorno e la notte si succedono, ma sono due cose distinte, di diversa natura. Si è creduto che il giorno e la notte fossero una cosa sola con due possibilità, e che l'intelletto fosse una cosa sola, ma con una sola possibilità; se esso pone le domande, bisogna fare un salto di fianco e usare un altro meccanismo per le risposte. L'intelletto ora è frustrato perché ha dovuto tentare di assolvere a un duplice compito con continuo insuccesso, e gli altri meccanismi si sono atrofizzati.

Nel mio nuovo lavoro ogni prodotto nasce da uno stimolo immediato dell'intelletto, ma esso non ha nessun carattere di definizione, giustificazione o risposta. Esso non mi rappresenta. Il lavoro o l'azione successiva sono il prodotto dello stimolo intellettuale o percettivo contingente e isolato nel momento successivo. Dopo ogni azione io faccio un passo di fianco e non procedo nella direzione raffigurata dal mio oggetto, perché non lo accetto come risposta. Una direzione prestabilita è contraria alla libertà dell'uomo; prestabilire vuole dire impegnare il domani, vuol dire che domani non sono libero, e attenersi a un'idea prestabilita vuol dire riflettersi nel passato e privarsi della volontà libera. L'univocità di linguaggio esige di essere prestabilità ed esige di attenervisi. Credere nel proprio linguaggio significa recitare la propria parte. Il linguaggio si pone come finzione tra noi e gli altri in una massa di individui che recitano se stessi e sono pronti a essere comandati dai registi. Ci sono uomini intelligentissimi che, frustrati da un qualsiasi complesso personale, hanno creato su di esso il proprio personaggio e ci credono a tal punto da farlo recitare agli altri. Questi sono i registi della società, che mandano gli attori ad ammazzare o a farsi ammazzare dal male che loro hanno avvertito in se stessi. Tutto questo succede quando bastava fare un piccolo passo di fianco e lasciare i complessi proseguire il cammino da soli, senza strumentalizzarli.

Il mio modo di procedere ora è di fianco. Ogni mio prodotto è una mia liberazione e non una costruzione che vuole rappresentarmi; né io mi rifletto su di essi, né gli altri si possono riflettere su di me per mezzo dei miei lavori. Ogni mio prodotto è destinato a proseguire la sua strada da solo, senza trascinarmi con sé, perché io sono già attivo in un altro luogo. Il problema dell'attualità non ha più alcun senso nelle forme; non si tratta più di cambiare le forme lasciando intatto il sistema, ma di portare le forme intatte fuori dal sistema. Per far questo bisogna essere assolutamente liberi, e considerare l'attualità delle forme vuol dire non essere liberi di considerare le forme del passato e, non possedendo le forme del futuro, la libertà nel sistema consiste nel poter fare una cosa sola.

Per me non ci sono forme più o meno attuali, tutte le forme sono disponibili, tutti i materiali, tutte le idee e tutti i mezzi. Il cammino dei passi di fianco porta fuori dal sistema che va diritto; non c'è più un traguardo davanti a noi, a cui arrivare per primo è merito e arrivare per ultimo è biasimo; la corsa sfrenata a questo punto astratto si concretizza in un sistema di battaglia fra gli individui e le masse. Procedendo di fianco, la corsa fra gli individui diventa parallela, perché ogni individuo procede individualmente, senza proiettarsi fuori di sé né in punti astratti né sugli altri. In questo cammino non ci sono i più bravi e i meno bravi, perché ognuno è quello che è e fa quello che fa; nessuno ha bisogno di fingere per mostrarsi migliore e diventa facilissimo comunicare senza strutture di linguaggio, perché è facile capire di ognuno chi è e come è. Per comunicare e per capire si può finalmente sviluppare il meccanismo della percezione nelle sue intere possibilità.

Pistoletto, 1967

Tenda di lampadine, 1967. 116

Candele, 1966. 117

Riflessi sul muro, 1967.

2 donne nude che ballano, lamiera specchiante, 1966. 118

Concerto di stracci, 1968. 119

Slitta di acqua e sapone, 1968.

Dennis Oppenheim 120 123

Directed Seeding, 1969. 120

Nel Finsterwolde (Olanda) Oppenheim sceglie un campo e lo semina in accordo con la sua configurazione topografica (naturalmente dilatata, dalla carta topografica, di sei volte) dal suo punto di origine (Finsterwolde) sino a quello finale (Nieuwe Schans). La semina è a frumento e il percorso, seminato e direzionato, è di circa 10 kilometri. Il rispetto topografico si traduce in semina direzionata, in coltivazione rispettosa delle caratteristiche geologiche e geografiche del terreno trattato.

Weather Data Plotted on Beam Field, 1969, Finsterwolde, Holand.
Mediante un trattore agricolo. Oppenheim segna in Olanda, su un campo disseminato, le linee tratte da una mappa meteorologica.

121 Infected Zone, 1969.
In una zona periferica ed isolata di Milano, Oppenheim ha creato una zona infetta. La zona è ottenuta bruciando inizialmente una vasta striscia di prato abbandonato in prossimità di un quartiere della periferia milanese, e versando sopra, in seguito, una coltre di veleno per topi. La stessa quantità di topicida è riportata al chiuso della galleria, dove alle pareti compaiono le immagini fotografiche che documentano i vari periodi del lavoro.

122
123 Preliminary test for 3' vertical penetration, White Water - Wisconsin, 1970.
La traccia lasciata dal corpo di Oppenheim che scivola.

Preliminaries studies and background information for 16 mm film « Land incision », to be completed february 1970. Above photo: poluted shore lines - Jersey City, New Jersey surface: oil / mud and misc. chemical residue.

Void, 1969.
Una serie progressiva di riduzioni da un campo di canna da zucchero ad una ricevuta. L'interesse di Oppenheim si sposta all'azione del ridurre, del concentrare e del contrarre, dalla dimensione fisica a quella mentale. In un primo momento rimuove un acro di canna da zucchero da un campo. La figura che ne deriva dal vuoto creato dal taglio delle canne è un quadrato (foto a sinistra sulla parete). La riduzione delle canne da zucchero a zucchero si ritrova nelle casse di una fabbrica di zucchero. In un insieme di circa 100.000 casse, stipate nella fabbrica, Oppenheim rimuove una quantità di scatole proporzionale, per il suo contenuto, allo zucchero compresso del campo. Nessuna galleria d'arte è coinvolta in questa operazione. L'effetto di riduzione è dato da tutti i passaggi campo-zucchero-casse-vuoto all'interno del mucchio (anche esso quadrato, foto a destra). La riduzione continua con i « plug-ins », brocchi di fibra lanosa) che nascono dalla disinfezione e concentrazione di pelli di lana. Il quadrato al centro è proporzionale ai vari quadrati del campo alle scatole (serie di plug-ins al centro). Ultimo stadio, una piccola scatola bianca contiene una foto del plug-in prima del processo di disinfezione e concentrazione. È la riduzione della riduzione. Una ricevuta mostra l'ordine specifico dei vari processi di riduzione e le istruzioni di Oppenheim. Di tutto il lavoro la ricevuta è in vendita. L'acquisizione avviene solo a livello mentale-operativo, solo le istruzioni per esperire possono essere comprate. La traccia è nulla, il processo estremamente complesso.

124
127 Robert Barry

Walter De Maria 128
Art yard 131
I have been thinking about an art yard I would like to build. It would be sort of a big hole in the ground. Actually it wouldn't be a hole to begin with. That would have to be dug. The digging of the hole would be part of the art. Luxurious stands would be made for the art lovers and spectators to sit in.
They would come to the making of the yard dressed in tuxedoes and clothes which would make them aware of the significance of the event they would see. Then in front of the stand of people a wonderful parade of steamshovels and bulldozers will pass. Pretty soon the steam shovels would start to dig. And small explosion would go off. What wonderful art will be produced. Inexperienced people like La Monte Young will run the steamshovels. From here on out what goes on can't easily be said. (It is hard to explain art). As the yard gets deeper and its significance grows, people will run into the yard, grab shovels, do their part, dodge explosions. This might be considered the first meaningful dance. People will yell « Get that bulldozer away from my child ». Bulldozers will be making wonderful pushes of dirt all around the yord. Sounds, words, music, poetry. (Am I too specific? optimistic?).
The whole action might last any amount of time. Maybe the machines will run out of gas. Or the people take over the machines. Or the holes might cave in. In any case I am sure there will be enough range of possibilities in the art to permit individual variation, and in time, style and acceptance.
« (The town of Pittsburg's recent Art Yard was interesting but followed a usual romantic machine crashing interpretation. Yet even with this interpretation not enough was done with the explosions and collisions to merit special notice, and obvious references to NEW YORK'S recent two acre festival did not go unnoticed) ». Alas.
I have just been thinking about this wonderful art, already it is being killed in my mind. Is nothing safe? Perhaps you haven't thought me serious? Actually I am. And if this paper should fall into the hands of someone who owns a construction company and who is interested in promoting art and my ideas, please get in touch with me immediately. Also if someone owns an acre or so of land (preferably in some large city... for art... thrives there) do not hesitate.

De Maria, 1960

Melville, 1967, incisione su acciaio temperato (dettaglio), 128
il testo riprodotto comprende i primi due paragrafi della novella di Herman Melville, « The confidence man ».

Shaft, 1966, legno.

Candle Box, 1967, acciaio inossidabile e candela verde, il 129
proprietario (Peppino Agrati) ha la facoltà di accendere o no la candela.

Installation (fotografia della mostra di Walter De Maria alla Nicholas Wilder gallery di Los Angeles, 1968), da sinistra a destra: Candle Box, 1967 - Tape Piece, 1966 (70" di nastro) - Shaft, 1966 - Melville, 1967 - Boquet, 1967 - Chair, 1966/67.

Installation (fotografia della mostra di Walter De Maria alla Nicholas Wilder gallery di Los Angelés, 1968), da sinistra a destra: Mind, 1967 - Suicide, 1966 - Garbo, 1967 (acciaio inossidabile, cm. 10 x 10 x 180, titoli incisi sulla stele: Peter the Tramp, The Torrent, Love, The Divine Woman, The Mysterious Lady, A Woman of Affair, The Single Standard, The Kiss, Romance, Inspiration, Mata Hari, Grand Hotel, As You Desire Me, Conquest, Ninotchka...).

Bed of spikes, 1966, acciaio inossidabile; la serie comprende 5 letti di spine con variazioni del numero di spine per lato, le variazioni sono 1 a 3, 3 a 5, 5 a 9, 7 a 13, 9 a 17. In occasione della mostra alla Dwan gallery di New York, il visitatore che si accingeva a visitare la mostra, a causa dell'estremo pericolo dovuto alle punte accuminatissime dei letti, era tenuto a firmare il seguente attestato:

PRINT:

____
Last Name *First Name*

____
Address

UNCONDITIONAL RELEASE

I, the undersigned, in consideration of being permitted to enter Dwan Gallery Inc. and view the exhibition of Walter DeMaria's spike sculpture, do hereby release for myself, my heirs and my assigns, absolutely and forever, Dwan Gallery Inc., Walter DeMaria and their respective agents, employees, affiliates and assigns from any and all claims arising out of any accidental injury which may befall me while attending said exhibition. I have been warned that the spikes exhibited contain sharp projections which I may not touch or approach and that guard rails and other devices to separate me from the spikes have not been employed in order to provide no distraction from the presentation of the works. Upon entering the Gallery I am freely and voluntarily assuming all risks of accidental injury and I am releasing Dwan Gallery Inc. and Walter DeMaria from any duty to protect me from the spikes incorporated in the sculpture. I am 18 years of age or older.

____
Signature

Dated: , 1969

Scena dal film « Hard Core », 28 minuti, 16 o 35 mm., colore; storia, musica, regia di Walter De Maria; girato a Black Rock Desert nel Nevada, nel 1969. 130

Mind, 1967, acciaio inossidabile e legno; la parola è incisa sul bordo.

Bouquet, 1967, acciaio inossidabile con incisa la parola bouquet.

Suicide, 1966/67, altezza cm. 285, legno mahaoeony, placca di acciaio e coperta.

Chair, 1967, alluminio, acciaio inossidabile e cuoio verniciato, altezza cm. 221. 131

Mile Long Drawing, 1968, 2 linee, segnate a calce, di lunghezza un miglio, distanti l'una dall'altra cm. 360, nel Mojave Desert in California, fotografia degli ultimi 300 metri.

Instrument per Le Monte Young, 1966/67, alluminio con microfoni, edizione di 9 copie.

Emilio Prini 132 135

Magnete 132

serie fotografica

gruppo di 2000 fogli relativo al settembre 1968
(4 fasi)

una normale macchina fotografica fotografa continuamente sino alla consumazione del meccanismo

durata d'uso prevista per l'apparecchio fotografico / 20.000 scatti

tempo di esecuzione previsto per il lavoro / 10 anni

serie annuale di 2000 elementi

tecnica / fotografia bianco e nero

fogli ferrania 3 M / K 203 / 3 / ognuno cm. 30 x 40

diaframma e tempo di posa costanti

cavalletto ad inclinazione fissa

1969

la macchina fotografica mantiene il valore originario ed addiziona il mercato artistico

Museo Civico di Torino

Jean Cristophe Amman, Kunstmuseum, Luzern 6000
Kynaston McShine, The Museum of Modern Art, West 53 Street New York N.Y. 10019
Via Davide Chiossone 8/6 Genova Emilio Prini

Tucci, Galleria Gian Enzo Sperone, Corso S. Maurizio 27 Torino
Torino tel. / Genova tel. / N.Y. tel. / Luzern tel. / Telegrafo Personale Poste e Telegrafi

V.D.C./E.P./ The Museum of modern art, 11 West 53 street, New York, N.Y. 10019 tel. 9566100 Cable: Modern Art departement of painting and sculpture march 21, 1970 sig. Emilio Prini Vico Chiossone 8/6 Genova Italy Dear Emilio Prini: Owing to the mail strike here / it is impossible for me to write you a long letter at this time but / fortunately / a friend who is going to Italy today kindly offered to mail my overseas letters / I think the enclosed information is self-explanatory / very much want you to partecipate in the exibition. / Please give thought to your rapresentation both in the show and the catalogue / we are naturally late and / though asking the impossible / would be happy to have the blue and gray forms returned by Aprile 6 because of the printer's deadline for the catalogue / while the strike is still on / I would be very grateful if you could send the material by any other means besides the mail that you can think of / please cable your acceptance to partecipate in the exhibition / your contribution is most important for the success of this show / with kindest regards / and many thanks sincerely yours / Kynaston L. McShine / Associatecurator / P.S. Germano Celant mentioned your bird projects / they sound quite marvellous and perhaps would make a good representation /
Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1975 N. telegramma ... N. Parole 08 Data 27 ore ... Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo El 27-3-70 25 bis. mec. Destinatario Kynaston McShine destinazione New York mittente Emilio Prini Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini.
Kunstmuseum 6000 Luzern Svizzera Emilio Prini Via D. Chiossone 8/6 Genova Italia 23-4-70 Cher Emilio Prini / Je vous demande de m'envoyer s.v.p. pour le 4 mai 4 pages format 29,7 x 21 cm pour le catalogue de l'exposition qui deboute le 30 mai. / Vous pouvez organizer ces 4 pages comme vous voulez / Je compte sur vous et sur votre aide la vie est déjà très compliqué / Celant vous a parlé de l'exposition de Lucerne n'est ce pas? / Amities / Jean-Cristophe Amman /
Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1000 N. telegramma 0959 N. parole 11 data 4 ore 17,15 Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 4-5-70 25 bis mec. Destinatario JC. Amman Destinazione Lucerna Mittente Emilio Prini Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /
1970 mag. 8 13 59 PX 11 ++ CT86 21701 TO PXU6 30 Genova Torinofono 295A 16 8 11, 10 Genova Telegrafo Rec Centro B 8 5 70 N. 4169 Emilio Prini Via Don Chiossone 8/6 Genova – Preparare con urgenza e spedire materiale catalogo Lucerna – Tucci ++ /
Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1000 N. telegramma ... N. parole 08 Data 8 ore ... Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 8 5 70 Destinatario J. C. Amman Destinazione Lucerna Mittente Emilio Prini / Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /
1970 apr 18 7 30 Genova Telegrafo Rec Centro / C 18 4 70 IUG 57 NNNN ZCZ LMG 230 ZC WUR4315 UWTX PG NEW YORK N.Y. 18 17 513P VIA WUI LT Sig. Emilio Prini Vico Chiossone 8/6 Genova / Urgentely need catalogue material by April 23 stop Regards McShine coll 8/6 23 – Se assente lasciare avviso
Da informazioni avute dalla portiera il destinatario trovasi fuori Genova Fattura 18-4-70
Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1975 N. telegramma ... N. parole 8 Data 18 ore ... Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 18 5 70 Destinatario K. M. Shine Destinazione New York Mittente Emilio Prini / Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /
1970 mag 15 3 52 33 Genova - Telegrafo Rec. Centro-B 15-5-70 FRA NNNN ZC ZC LMG981 C WUR3494 UWTX PG NEW YORK NY 24 14 518P LT Emilio Prini Vico Chiossone 8/6 Genova / Have received nothing for catalogue or exhibition please inform your presentation immediately thanks peace Kynaston McShine Modernart Col 8/6
Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1975 N. telegramma ... N. parole II Data 16 ore ... Ricevuta telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 16-5-70 bis mec. Destinatario K.M. Shine Destinazione New York Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /

136 **Dan Flavin**
139 In time the whole electrical system will pass into inactive history. My lamps will no longer be operative; but it must be remembered that they once gave light.

Flavin

136 Lampada fluorescente gialla, Torino, 1968.

137 Monument for V. Tatlin, 1968-1969, m. 0,68 x 4,25, lampada fluorescente fredda bianca.

138 Untitled (To S.M. with all the admiration and love which I can sense and summon), 1969, Ottawa show, m. 2,90 x 2,45 x 19,55, lampada fluorescente rossa, gialla, rosa e blu.

Three sets of tangented arcs in daylight and cool white (to Ira and Jenny Licht), 1969, m. 2,90 x 2,44 x 11,35, lampada fluorescente bianca fredda.

139 An Artificial Barrier of Ultra-Violet Fluorescent Light (To Trudie and Enno Develing), m. 1,10 x 9,75.

Monument for Tatlin, 1969, cm. 302 x 58 x 10, lampada fluorescente bianca.

140 **Joseph Kosuth**
143 Current American art activity can be considered having three areas of endeavor. For discussion purposes I call them: esthetic, « reactive », and conceptual. Esthetic or « formalist » art and criticism is directly associated with a group of writers and artists working on the east coast of the United States (with followers in England). It is however, far from limited to these men, and as well is still the general notion of art as held by most of the lay public. That notion is that, as stated by Clement Greenberg: « ... esthetic judgements are given and contained in the immediate experience of art. They coincide with it; they are not arrived at afterwards through reflection or thought. Esthetic judgements are also involuntary: you can no more choose whether or not to like a work of art than you can choose to have sugar taste sweet or lemons sour ».
In terms of art then this work (the painting or the sculpture) is merely the « dumb » subject-matter (or cue) to critical discourse. The artist's role is not unlike that of the valet's assistance to his marksman master: pitching into the air of clay plates for target. This follows in that esthetics deals with considerations of opinions on perception, and since experience is immediate art becomes merely a human ordered base for perceptual kicks, thus paralleling (and « competing » with) natural sources of visual (and other) experiences. The artist is omitted from the « art » activity in that he is merely the carpenter of the predicate, and does not take part in the conceptual engagement (such as the critic functions in his traditional role) of the « constructions » of the art proposition. If esthetics is concerned with the discussion of perception, and the artist is only engaged in the construction of the stimulant, he is thus – within the concept « esthetics as art » – not participating in the concept formation. In so far as visual experiences, indeed esthetic experiences, are capable of existence separate from art, the condition of art in esthetic or formalist art is exactly that discussion or consideration of concepts as examined in the functioning of a particular predicate in an art proposition. To re-state: the only possible functioning as art esthetic painting and sculpture is capable of is the engagement or inquiry around its presentation within an art proposition. Without the discussion it is « experience » pure and simple. It only becomes « art » when it is brought within the realm of an art context (like any other material used within art).
A short discussion of what I call « reactive » art will be necessarily brief and simplicistic. For the most part « reactive » art is the scrapheap of 20th century art ideas-cross-referenced, « evolutionary », pseudohistorical, « cult of personality », and so-forth; much of which can be easily described as an angst-ridden series of blind actions.
This can be explained partially via what I refer to as the artist's « how » and « why » procedure. The « why » referes to art ideas, and the « how » refers to the formal (often material) elements used in the art proposition (or as I call it in my own work « the form of presentation »). Many disinterested in and often incapable of concieving of art ideas (which is to say: their own inquiry into the nature of art) have used notions such as « self-expression » and « visual experience » to give a « why » ambiant to work which is basically « how » inspired.
But work that focuses on the « how » aspect of art is only taking a superficial and necessarily gestural reaction to only one chosen « formal » consequence–out of several possible ones. As well, such a denial (or ignorance) of art's conceptual (or « why ») nature follows always to a primitive or anthropocentric conclusion about artistic priorities.
The « how » artist is one that relates art to craft, and subsequently considers artistic activity « how » construction. The framework in which he works is an externally provided historical one, which takes only into account the morphological characteristics of preceding artistic activity. This reactionary inputis has left us with a kind of involuted artistic inflation.
Thus the only real difference between the formalists and the « reactive » artists is that the formalists believe that artistic activity consists in closely following the « how » construction tradition; whereas the « reactive » artists believe that artistic activity consists in an « open » interpretation (and subsequent reaction to) not as much the « how » construction of « long range » (or traditional) « how » construction, but the « short range » or directly preceding « how » construction. But both readings of « how » con-

struction still– in a more or less sophisticated form are concerned with the morphological characteristics, rather than the functional aspects, of artistic propositions.
Art propositions refered to by journalists as « anti-form », « earthworks », « process art », etc. comprise greatly what I refer to here as « reactive » art. What this art attempts is to refer to a traditional notion of art while still being « avante-garde ». One support is securely placed in the material (sculpture) and/or visual (painting) arena enough to maintain the historical continuum while the other is left to roam about for new « moves » to make and further « breakthroughs » to accomplish. One of the main reasons that such art seeks connections on some level to the traditional morphology of art is the art market. Cash support demands « goods ». This always ends in a neutralization of the art proposition's independance from tradition.
In the final analysis such art propositions become equivicated with either painting or sculpture. Many artists working outside (deserts, forests, etc.) are now bringing to the gallery and museum super blownup color photographs (painting) or bags of grain, piles of earth, and even in one instance a whole uprooted tree (sculpture). It muddles the art proposition into invisibility.
At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art. Thus, it is not just the activity of constructing art propositions, but a working out, a thinking out, of all the implications of all aspects of the concept « art ». Because of the implied duality of perception and conception in earlier art a middle-man (critic) appeared useful. This art both annexes the functions of the critic, and makes a middleman unnecessary. The other system: artist-critic-audience existed because the visual elements of the «how» construction gave art an aspect of entertainment, thus it had an audience. The audience of conceptual art is composed primarily of artists– which is to say that an audience separate from the participants doesn't exist. In a sense then art becomes as « serious » as science or philosophy, which don't have « audiences » either. It is interesting or it isn't, just as one is informed or isn't. Previously, the artist's « special » status merely relegated him to being a high priest (or witch doctor) of show business.
This conceptual art then, is an inquiry by artists that understand that artistic activity is not solely limited to the framing of art propositions, but further, the investigation of the function, meaning, and use of any and all (art) propositions, and their consideration within the concept of the general term « art ». And as well, that an artist's dependence on the critic or writer on art to cultivate the conceptual implications of his art propositions, and argue their explication, is either intellectual irresponsibility or the naivest kind of mysticism.
Fundimental to this idea of art is the understanding of the linguistic nature of all art propositions, be they past or present, and regardless of the elements used in their construction.
This concept of American « conceptual » art is, I admit, here defined by my own characterization, and understandably, is one that is related to my own work of the past few years. Yet it is here at the « strict and radical extreme » where agreement is reached between American and British conceptual artists–at least in the most general aspects of our art investigations–as diverse as the « choice of tools » or methodology or art propositions may be.
There is a considerable amount of art activity between the « strict and radical extreme » and what I call « reactive » art earlier. My contributions by artists working on the American continent will be relatable – whenever possible – to the former, though unfortunately the quantity of such activity make the sole consideration of such contributions impossible.

Kosuth, 1970
in Art-Language, n. 2, Coventry, 1970

Photograph of form of presentation for the second investigation, synopsis of categories, class physics, IV Electricity and Electronics, Pasadena, California (Pasadena Art Museum), gennaio 1970. 140

Photograph of form of presentation for the second investigation, synopsis for categories, class physics, II Heat, Torino, Italia (Gian Enzo Sperone), 1970. 141

Titled (Art as Idea as Idea), 1966. 142
Titled (Art as Idea as Idea), 1966.

Titled (Art as Idea as Idea), 1966. 143
One and three Chairs, 1965.

144
Luciano Fabro 147

Foro da 6 mm. di diametro su lamiera forata, 1967, tautologia. 144

Struttura ortogonale assoggettata a quattro vertici a tensione, 1964. 145
Esperienza sull'organizzarsi logico della forma in conseguenza di processi dinamici e sulla fruibilità dei processi medesimi. Precisando: la struttura, modificata a seguito di sollecitazioni dinamiche, porta a rielaborare analiticamente i fattori che han condotto a tali modificazioni come fattori medianti tale esperienza.

Fondo e rettangolo, 1964. 146
Impronta, 1964.
Raccordo anulare, 1963.

Mappamondo geodetico, 1968. Il congegno consiste in un mappamondo, appeso ad un lungo filo, che segue un moto pendolare geodetico. Un grande pannello quadrato, sul pia- 147

no del pavimento, orientato sui 4 punti cardinali, serve a tener lontano il pubblico dall'interferire nel movimento della terra intorno al pendolo.

148 151 Carl Andre

Art is what we do. Culture is what is done to us.

Andre

148 Copper Piece, 1968, m. 2 x 2 x 5.

Joint, 1968, comuni balle di fieno, cm. 90 x 45 x 35 ciascuna.

149 Rock Pile, 1968, circa metri 2, Aspen Colorado.
« A man climbs a mountain because it is there.
A man makes a work of art because it is not there ».

Andre

150 Copper Piece, 1969, m. 20 x cm. 8 x mm. 3.
Alluminium Piece, 1969, m. 20 x cm. 8,4 x mm. 1.

151 Untitled, 1969, filo di metallo tagliato.

152 155 Hans Haacke

The working premise is to think in terms of systems; the production of systems the interference with and the exposure of existing systems.
Such an approach is concerned with the operational structure of organizations, in which transfer of information, energy and/or material occurs. System can be physical, biological or social, they can be man-made, naturally existing or a combination of any of the above. In all cases verifiable processes are reffered to.

Haacke, 1969

152 Hight Voltage Discharge Traveling, Terrazzo 95 E Huston, New York 1968, 16 KV trasformatore, elettrodi, isolanti, ventilatore.

Cycle, 1969, Terrazzo, 95 E Huston, NYC, acqua, pompa, cannucce di plastica.

153 Ant-Coop, 1969, formiche rosse, acqua, cibo, sabbia, contenitore di plastica.

154 155 Footprints of seagulls feeding in snow, Coney Island, N.Y., febbraio 12, 1969, fotografia, gabbiani e neve.
Tide-Line, febbraio 12, 1969, Coney Island, Snow Ocean, neve rimossa parallelamente alla risacca.
Spray of Ithaca Falls: freering and melting on rope, febbraio 8.9.10.11....., 1969.

156 159 Giuseppe Penone

Nel 1881 Penone Giovanni Battista comprava al dì 25 del mese di settembre, un'appezzamento di terra sito in Garessio Borgo Ponte, regione Vall'Organa, da Campero Marco Antonio. Questo pezzo di terreno era coltivato da Penone Giovanni Battista a vigna, e tra un filare e l'altro venivano coltivati patate e grano a ciclo annuale alternato. Il lavoro era eseguito a mano. Il terreno era diviso in quattro parti che in alcuni punti erano retti da muriccioli. Il prezzo di acquisto fu di lire quattrocento. Nel 1969 Penone Pasquale continua a coltivare questo terreno con gli stessi sistemi paterni e considera questa azione quasi un dovere morale essendo questa la prima proprietà e la prima concretizzazione del lavoro di suo padre. La struttura fisica dell'appezzamento è mutata solo in quanto sono scomparsi i filari di vite. Ogni anno penetrano circa 160-170 ore di lavoro in questa terra. In 88 anni sono penetrate circa 14520 ore di lavoro. Questa terra ha accumulato una forza animale incredibilmente alta e con altre 11160 ore di lavoro della stessa natura acquisterà senza dubbio la capacità di capire e di agire umanamente. Questa capacità le cose la acquistano in modi diversi e secondo la disponibilità di accumulazione della forza animale. L'azione animale sulle cose, può essere di una durata brevissima, oppure lunghissima, a seconda della natura delle cose e del tipo di forza erogata. È proprio dal modo con cui viene dosata la forza animale che si dà alle cose una minore o maggiore possibilità di espressione umana. In ogni caso, questa viene quasi sempre assimilata ed espressa mediante l'azione ed il linguaggio del tempo. Il tempo in sè è già un tipo di azione che permette alle cose di esprimersi ed agire umanamente, come può essere pure una espressione umana il vento, la pioggia, lo scorrere dell'acqua, i cunei o altri corpi che gli alberi possono assimilare, e se essi racchiudono delle cose scritte permettono agli alberi di trascriverle e di ricordarle dentro di sé facendo da intermediari tra chi ha scritto i cunei e chi forse un giorno leggerà il legno. In questo modo si possono scrivere interi libri nelle foreste, nei viali, nei boschi, nei giardini, nei parchi, nei frutteti, se la necessità di lettura delle cose scritte non è a breve scadenza ma a lungo termine, e se deve essere casuale. Una uguale operazione può essere eseguita inserendo in blocchi di pietra, mediante una trapanazione, degli oggetti o delle materie che racchiudono un racconto o che si presume saranno un racconto; queste pietre dovranno poi essere abbandonate ad un fiume in modo che tale racconto sia letto a poco a poco dall'acqua. In questo senso il lavoro più bello da eseguirsi è l'imprigionare una parola, una frase, un grido, o un suono umano in una pietra in modo che il fiume un giorno la faccia udire.
Penso che tutte le cose inanimate desiderino un contatto con gli esseri che normalmente sono considerati viventi; è questa una attesa infinita. I solchi che esistono nel cielo fatti da tutto ciò che non è cielo (perché il cielo inizia da sotto i nostri piedi), formano una grande scrittura che fa del cielo una pagina disponibile ed altamente percettiva. Se in uno stesso libro si scrivesse il numero infinito delle cose contemporaneamente e se ogni nuova cosa alla morte

della precedente avesse il compito di continuare lo scritto, il libro assumerebbe uno spazio illimitato e diverrebbe cielo. Esiste però la possibilità di aumentare la propria scrittura nel cielo prolungando la propria azione ed intensificando il tempo oltre la vita. Il tempo è anche un tipo di azione umana che permette alle cose di esprimersi e di agire umanamente anche al di fuori della durata e dell'azione dell'uomo. Alcuni vegetali usano gli animali come propagatori di vita affidando loro i semi; in questo caso credo che la cosa più giusta da fare sia di stabilire un contatto tra pianta madre e pianta figlio con onde radio che si tramutano in vibrazioni e viceversa a seconda delle vibrazioni che investono la pianta. Racchiudere il pensiero nelle cose è possibile con l'azione. Non esistono schemi per farlo e l'azione che si svolge nel tempo può essere brevissima oppure infinita, lo sconcertante è che debba in ogni caso esistere l'immagine. Che io scriva ora delle parole è una cosa assurda; penso che tutto ciò che io impropriamente ho scritto sarebbe molto più giusto dirlo lasciando libere le parole. Quando noi parliamo compiamo un'operazione percettibile a breve distanza ma che non è percepita a lunga distanza. Nel primo caso l'azione assume un carattere definito, nel secondo un carattere indefinito ma esiste comunque nel cielo.

Penone 1969

156 157 Progetti per Leonardo, 1969, fotografie di nubi con scritta o disegno a china.

158 Lavoro su gli alberi, 1969, « ringiovanimento » di una asse di legno che ritorna albero.

159 Pane, 1969, un grande pane di 50 chilogrammi circa con inserite all'interno le lettere dell'alfabeto. Gli uccelli, mangiando il pane, imparano a leggere.

160 163 Frederick Sandback

160 Untitled, 1967, silver grey elastic cord, 5'7 - 1/2" h x 7' w top x 14' w basex.
Untitled, 1968, fluorescent blue elastic cord steel rod, 7'6" h x 2' w x 6" d.

161 ≠ 14, 1967, 1/8" dia cord-rod fluorescent blue, 6" x 2' x 10'.

162 ≠ 19, 1967, 1/8 dia-purples elastic cord, 5' x 7 1/2'x 14' x 2'.
Untitled, 1967, school bus orange elastic cord-steel rod, 29-7/8" h x 6' w x 5-5/8" d.

163 ≠ 12, 15 3/8" x 15 3/8" x 10', 1/32" dia elastic cord spring steel ≠ 30 gray.

164 167 Bernar Venet

The proper function of man is to transcend himself.
His method is Science. (Objective investigation - Discipline-work).

My work is a manifest against sensibility, against the expression of the personality of the individual.
In my work, the final manifestation of my personality, my last choice, will have been to opt for OBJECTIVITY.

I believe in nothing but one supreme value, the « OBJECTIVE KNOWLEDGE ».

- Against evolution produced by intuition (as is too often the case in what concern Art).
- For the evolution produced by reason.

To deduce is no longer to make explicite that which is already known, but to operate on any given thing and draw from it something new.

- Art is a product of the movement of thought.
  No movement exists outside the law of Mathematics.
  ART AFTER THOUGHT, THOUGHT AFTER MATHEMATICS.

... and since I am not interested in problems of forms, color and material, it goes without saying that my evolution could not be esthetic. It may be that simply making a work signed 1970 will be more interesting than another signed 1967 (treathing the same subject) because of new informations and aditional precisions that will have enlarged the subject.
Nice July 1967.

This text is part of a manifeste I wrote during the summer of 1967, in which I insisted on the necessity of stopping all formal research obeying the celebrated theory of Maurice Denis: « A painting before being a naked woman, or a battle horse... is first of all a group of forms assembled in a certain order.

Against the utilisation of new media, in which too often the artist can only reproduce the forms, the constructions already exploited by artists in the past, only using new materials.
Art has not only to change its form; it has to change its very concept. The whole manifest can be read in an interview I gave to the « Archives of American Art » in December 1967.
Against the idea of presenting an object for its aesthetis value, I propose the presentation of DOMAINS (for example, Mathematics, Nuclear Physics, Stock Market...) because of their importance.
My work is not interesting because it is visualy interesting, but because the subject treated are important.

For presenting a domain, all means are used and their value is the same.
Exemple: Means utilised with Stock Market, May 1969, New York.

- shown ad Dwan Gallery « Language III » a blow-up of a report of the Stock Market taken from the New York Times;
- shown at Paula Cooper Gallery a whole week's issues of the Wall Street Journal;

– play at the « Theater » where a Stock Market analyst gave a lecture;
– sent 25 copies of the Wall Street Journal to chosen address in New York, and twenty-five others addresses taken from the telephon book;
– got one month subscribtion of the Wall Street Journal for four selected persons.

I have often explained my working procedure.

– Having decided in 1967 for a period of four years to come the discipline that I would exploit: *

– Astrophysics	–	
– Nuclear Physics	–	1967
– Space Sciences	–	
– Mathematic by Computation	–	
– Meteorology	–	1968
– Stock Market	–	
– Meta Mathematics	–	
– Psychophysique (Psychochronometry)	–	1969
– Sociology	–	
– Meta Mathematics (again)	–	1970
– Strategy Militaire	–	

* In 1966 I executed my first works taking off from High School Mathematics, Physics, Chemistry and Industrial design.

I then choose an expert in each discipline, who I consult on which subjects to present. It is thus that the aesthetic quality that some of my work sometimes has, which is not initialy sought, is independant of my volition.
Thus, since 1967 (if I could find some Galleries interested), it would have been possible to establish a program of showing for the four succeeding years. Knowing the disciplines to be treated, the expert could decide the subjects to be shown; the process of realization used being photographic enlargement, it could be done without my intervention.

Venet

54 Search for uncharged faster than light particles, 1969.
Asymptotic Error Estimates for Gauss Quadrature Formula, 1968.

55 American Stock Exchange Transactions, 1968.

56 Inside New York Stock exchange Building, May 1969.

57 Inside New York Stock exchange Building, May 1969.

68–71 **Jannis Kounellis**

Capelli, 1969.
Viaggio, 1969.
Sensazione mitologica, 1970.
Letto di fuoco, 1968, bruciatore, gas, letto di molle.
Fuochi, 1969, bruciatori e gas.

172–175 **Sol LeWitt**

Sentences on Conceptual art

1. Conceptual Artists are mystics rather than rationalist. They leap to conclusions that logic cannot reach.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Illogical judgements lead to new experience.
4. Formal Art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
7. The artists' will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.
8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter are the components. Ideas implement the concept.
10. Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a conductor from the artists' mind to the viewers. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artists' mind.
14. The words of one artist to another may induce an ideas chain, if they share the same concept.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words, (written or spoken) to physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature, numbers are not mathematics.
17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the conventions of the present thus misunderstanding the art of the past.
19. The conventions of art are altered by works of art.

20. Succesful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
23. One artist may mis-perceive (understand it differently than the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.
24. Perception is subjective.
25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.
28. Once the idea of the piece is established in the artists' mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side-effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.
29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.
30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artists' concept involved the material.
32. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.
33. It is difficult to bungle a good idea.
34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.
35. These sentences comment on art, but are not art.

LeWitt, 1967

172 Verticale
Orizzontale
Diagonale a sinistra
Diagonale a destra

173 Verticale - orizzontale
Verticale - diagonale a sinistra
Verticale - diagonale a destra

174 Orizzontale - diagonale a sinistra
Orizzontale - diagonale a destra
Orizzontale - verticale - diagonale a sinistra
Diagonale a destra - diagonale a sinistra

175 Orizzontale - verticale - diagonale a destra
Verticale - diagonale a sinistra - diagonale a destra
Orizzontale - diagonale a sinistra - diagonale a destra
Orizzontale - verticale - diagonale a sinistra - diagonale a destra

Keith Sonnier 17 17

Sets, 1970, serie di fotografie o slides su azioni compiute da Sonnier ed altri nel suo studio, agendo materiali eterogenei, che compongono i suoi lavori. L'intera serie di scene e movimenti è registrata in video-type.

testo come 183
sentenza o ipotesi critica
Mallé 184
Passoni 18
Lippard 19
Celant 19
sommario 19
come una sezione dell'archivio di documentazione storica in cui ho raccolto una parte di saggi, titoli, schede, interviste, dichiarazioni, che comporranno il « grande libro »
bibliografia generale 21
il primo lavoro con Ida

1966

L. Lippard, **Eccentric Abstraction**, in catalogo « Fischbach gallery », New York.

L. Lippard, **Rejective art**, in « Art International », vol. 10, n. 8, Lugano, ottobre, pag. 35.

D. Antin, **Another category: eccentric abstraction**, in « Artforum », vol. 5, n. 3, New York, novembre, pp. 56-57.

L. Lippard, **Eccentric Abstraction**, in « Art International », Lugano, novembre.

1967

L. Lippard, **Visible art and the invisible world**, in « Art International », Lugano, maggio.

Autori vari, **Cinque pittori torinesi**, in « Collage », n. 7, Palermo, maggio.

M. Bochner, **Serial art, system, solpsism**, in « Arts », New York, estate.

S. Lewitt, **Paragraphs on conceptual art**, in « Artforum », New York, giugno.

G. Celant, **Arte povera**, in catalogo « galleria la Bertesca », Genova, settembre.

G. Beringheli, **Arte povera e im-spazio**, in « Il Lavoro », Genova, 10 ottobre.
G. Celant, **Nuove tecniche di immagine**, in « Casabella », n. 319, Milano, ottobre.
G. Celant, **Poor art - Arte povera**, in « B't », n. 5, Milano, novembre.
G. Celant, **Arte povera, appunti per una guerriglia**, in « Flash », n. 5, Roma, novembre-dicembre (riprodotto in « Presenzasud » n. 1, Palermo, ottobre 1968, e in « D'Ars agency »).
R. Smithson, **The monuments of passaic**, in « Artforum », New York, dicembre.
D. Palazzoli, **Con tem l'azione**, in catalogo « gallerie Stein, Punto e Sperone », Torino, 4 dicembre.
J. Kosuth, C. Kozlov, eds., **Non-antropomorphic art by four young artists**, Lannis museum of normal art, New York.
F. Guerrieri, **Guerriglia-vernissage**, in « Arte oggi », n. 31, Roma, dicembre.

1968

G. Celant, **Giovane scultura italiana**, in « Casabella », n. 322, Milano, gennaio.
G. Baro, **American sculpture: a new scene**, in « Studio International », vol. 175, n. 896, Londra, gennaio, pp. 9-19.
G. Celant, **Arte povera**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 64, Bologna, febbraio.
R. Barilli, **Sintesi o somma?**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 64, Bologna, febbraio.
P. Bonfiglioli, **Arte e vita**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 64, Bologna, febbraio.
P. Gilardi, **Il mistero dell'energia**, inedito, Torino, febbraio.
O. Hahn, **Ingres and primary structures**, in « Artforum », vol. 6, n. 6, New York, febbraio.
J. Chandler, L. Lippard, **The dematerialisation of art**, in « Art International », Lugano, febbraio.
R. Smithson, **A museum of language in the vicinity**, in « Art International », Lugano, marzo.
L. Lippard, **Ultraconceptual art**, in « Art International », Lugano, marzo.
V. Boarini, **Ricerca del primario o archeologia del represso**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 65, Bologna, marzo.
G. Celant, **Arte povera, crito-oggetto**, in catalogo «Centro arte viva Feltrinelli», Trieste, marzo
F. Menna, **Una « mise en scène » per la natura**, in « Cartabianca », n. 1, Roma, marzo.
I. N., **L'arte povera**, in « Il Piccolo », Trieste, 30 marzo.
A. Del Guercio, **Arte povera**, in «Rinascita», Roma, 29 marzo
R. Pincus-Witten, **Reviews: New York**, in «Artforum», vol. 6, n. 8, New York, aprile, pp. 63-65.
R. Morris, **Anti-form**, in « Artforum », New York, aprile.
F. Arcangeli, **Banale e primario**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 66, Bologna, aprile.
M. Calvesi, **Domanda a un giovane**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 67, Bologna, maggio.
V. Boarini, **Risposta di un matusa**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 67, Bologna, maggio.
G. D'Agata, **Arte povera a Bologna**, in « Cartabianca », n. 2, Roma, maggio.
U. Apollonio, **Sistema ottimale**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 68, Bologna, giugno.
M. Fagiolo, **L'arte del cattivo selvaggio**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 68, Bologna, giugno.
B. Alfieri, **La cultura sconcertata**, in « Metro », n. 15, Venezia, giugno, pp. 136-142.
O. Hahn, **All or nothing**, in « Arts Magazine », New Yor, giugno.
G. Battcock, **The art of the real**, in « Arts Magazine », vol. 42, n. 8, New York, giugno, pp. 44-47.
B. Alfieri, **Come andare avanti**, in « Metro », n. 14, Venezia, giugno, pp. 81-90.
B. Gotfryd, **The new art: it's way, way out**, in « Newsweek », New York, giugno.
L. Vergine, **Torino '68: nevrosi e sublimazione**, in « Metro », n. 14, Venezia, giugno.
R. Guttuso, **Il puro necessario**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 69, Bologna, giugno-luglio.
A. Del Guercio, **Minimal art e immagini massimali**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 69, Bologna, giugno-luglio.
L. Pignotti, **La madonna e la seggiola**, in catalogo « galleria De' Foscherari », n. 69, Bologna, giugno-luglio.
H. Kramer, **New art**, in « Newsweek », New York, 29 luglio.
M. Calvesi, **Topologia e ontologia, oggetto e comportamento e struttura: rilievi provvisori**, in « Cartabianca », n. 3, Roma, estate.
A. Kaprow, **The shape of the art environment**, in « Artforum », vol. 6, n. 10, New York, estate, pp. 32-33.
M. Calvesi, **Lo spazio, la vita e l'azione**, in « L'Espresso », Roma, 15 settembre.
E. Wasserman, **Reviews: New York**, in « Artforum », vol. 7, n. 1, New York, settembre, pag. 61.
J. Burnham, **System esthetics**, in « Artforum », vol. 7, n. 1, New York, settembre, pag. 34.
R. Smithson, **A sedimentation of the mind: earth projects**, in « Artforum », New York, settembre.

P. Gilardi, **Primary energy and the microemotive artists**, in « Arts », New York, settembre-ottobre.

G. Brown, **The de-materialization of the object**, in « Arts Magazine », New York, settembre-ottobre, pag. 56.

G. Glueck, **Art notes: moving mother earth**, in « New York Times », New York, ottobre.

J. Perreault, **Long live earth**, in « The Village Voice », New York, 17 ottobre, pag. 17.

J. R. Mellow, **New York letter**, in « Art International », vol. VII/8, Lugano, 20 ottobre, pp. 60-64.

P. Bonfiglioli (a cura di) **La povertà dell'arte**, con scritti di Apollonio, Arcangeli, Barilli, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Del Guercio, De Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti. Edizioni galleria De' Foscherari, Bologna, ottobre.

Oliva-Greco, **Arte povera**, in « Zoom » TV italiana, Roma, 25 ottobre.

A. Boatto, **Evento come avventura**, in « Cartabianca », Roma, novembre, pp. 2-8.

A. Bonito Oliva, **Intransitivo critico**, in « Cartabianca », Roma, novembre, pp. 8-13.

M. Calvesi, **Arte come processo**, in « Cartabianca », Roma, novembre, pp. 13-14.

G. Celant, **Critica come evento**, in « Cartabianca », Roma, novembre, pp. 14-16.

F. Menna, **L'ideologia estetica**, in « Cartabianca », Roma, novembre, pp. 16-18.

T. Trini, **Un'estetica della liberazione**, in « Cartabianca », Roma, novembre, pp. 18-20.

J. Livingston, **Reviews**, in « Artforum », New York, novembre.

J. Chandler, **The last word in art**, in « Art International », Lugano, novembre.

M. Pleynet, **Peinture et "structuralisme"**, in « Art International », vol. 12, n. 9, Lugano, 9 novembre, pp. 32-34.

H. Kramer, **Progress art, antiform, conceptual art**, in « Time Magazine », New York, 22 novembre.

P. Hutchinson, **Earth in upheaval: earthworks and landscapes**, in « Arts Magazine », New York, novembre, pag. 19.

H. Junker, **The new sculpture: getting down to the nitty gritty**, in « The Saturday Evening Post », New York, novembre.

L. Vergine, **Italia '68: un'arte senza eroi**, in « Sinteza », ottobre-novembre.

A. Trimarco, **Arte povera e azioni ad Amalfi**, in « Flash », n. 9, Roma, novembre-dicembre.

L. Lippard, **Pulsa**, in « Arts Canada », Montreal, dicembre.

J. Perreault, **Art: a test**, in « The Village Voice », vol. 14, n. 10, New York, 19 dicembre, pag. 19.

S. Tillim, **Earthworks and the new picturesque**, in « Artforum », New York, dicembre.

T. Trini, **The properties of materials**, in « New York Times », New York, 22 dicembre.

P. Leider, **The emperors new bikini**, in « Art in America », New York, dicembre.

H. Kramer, **Rapporto da Amalfi**, in « Domus », Milano, dicembre.

A. Boatto, **9 per un percorso**, in « Cartabianca », Roma.

M. Calvesi, **Arte e tempo**, in « Teatro delle Mostre », Lerici editore, Roma.

E. H. Johnson and A. T. Spear, **Three young americans** (Oberlin College Bulletin), Allen Art Museum, Oberlin, Ohio.

L. Vergine, **Rassegna dell'annata artistica**, in « Almanacco Letterario Bompiani ».

1969

B. Rose, **Problems of art criticism, V, the politics of art, part. II**, in « Artforum », vol. 12, n. 5, New York, 5 gennaio, pp. 44-49.

R. Krauss, **New York**, in « Artforum », vol. 7, New York, 5 gennaio, pp. 53-54.

J. Perreault, **Art: disturbances**, in « The Village Voice », vol. 14, n. 25, New York, 23 gennaio, pag. 18.

G. Battcock, **Painting in obsolete**, in « New York Free Press », New York, 23 gennaio, pag. 7.

J. R. Mellow, **New York letter**, in « Art International », vol. XIII/I, Lugano, gennaio, pag. 53.

R. Pomeroy, **New York: moving out**, in « Art and Artist », New York, gennaio, pag. 56.

G. Müller, **In the parisian desert**, in « Arts Magazine », vol. 43, n. 3, New York, dicembre - gennaio 1969, pag. 52.

M. Venturoli, **Che cos'è l'arte povera**, in « Playman », Roma, gennaio.

T. Trini, **Nuovo alfabeto per corpo e materia**, in « Domus », n. 470, Milano, gennaio.

L. Lippard, **Arctic journal**, in « Hudson Review », Washington, gennaio.

C. Harrison, **Some recent sculpture in Britain**, in « Studio International », Londra, gennaio.

V. Corbi, **La poetica dell'arte povera**, in « Op. cit. », Napoli, gennaio.

L. Smith, **Flexible constructions: floppy & wonderful**, in « The Village Voice », vol. 14, n. 17, New York, 6 febbraio, pag. 13.

J. Perreault, **Nonsite in the news**, in « New York », New York, 24 febbraio, pp. 44-46.

J. Perreault, **Art down to earth**, in « The Village Voice », vol. XIV, n. 18, New York, 13 febbraio, pag. 18.

G. Müller, **Robert Morris presents anti-form**, in «Arts», vol. 43, n. 4, New York, febbraio 1969, pp. 29-30.

M. Rigg, **The art of protest**, in « Civil Liberties », n. 260, febbraio, pp. 16-20.

C. Meadmore, **Thoughts on earthworks, random distribution, softness, horizontality and gravity**, « Arts Magazine », vol. 43, n. 4, New York, febbraio, pp. 26-28.

S. Tillim, **Letters**, in « Artforum », vol. 7, n. 6, New York, febbraio, pag. 8.

M. Kozloff, **9 in a Warehouse**, in «Artforum», New York, febbraio.

A. R. Rose, **Four interviews: with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner**, in « Arts », New York, febbraio.

J. Siegel, (a cura di) **Interviews, with Siegelaub, Barry, Huebler, Weiner and Kosuth**, Broadcast-WBAI FM, New York, febbraio.
Interview, « Critic on the Air » CBC (Coast to Coast) (by telephone, Vancouver to New York City) Broadcast, febbraio.

T. Trini, **L'immaginazione conquista il terrestre**, in « Domus », n. 471, Milano, febbraio.

B. Rose, **Why read art criticism?**, in « New York Magazine », vol. 2, n. 9, New York, 3 marzo, pp. 44-45.

R. Constable, **The new art: big ideas for sale**, in « New York Magazine », New York, 10 marzo, pag. 49.

J. Perreault, **Art off the wall**, in « The Village Voice », New York, 13 marzo, pp. 13-14.

G. Glueck, **Art notes**, in «New York Times», New York, 16 marzo.

M. Kozloff, **Art**, in « The Nation », vol. 208, n. 11, New York, 17 marzo, pp. 347-348.

G. Dorfles, **Arte concettuale o arte povera**, in « Art International », Lugano, marzo.

H. Junker, **Down to earth**, in « Newsweek », New York, 24 marzo.

I. Karp, **Here and now**, in « Arts », vol. 43, n. 5, New York, marzo, pag. 49.

R. Pomeroy, **Soft objects**, in « Arts », vol. 43, n. 5, New York, marzo, pp. 46-48.

Rho, **Land-Art in der Fernsehgalerie**, in « Suddeutsche Zeitung », 2 aprile.

G. Blechen, **Die Flucht ins Freie**, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 9 aprile.

L. O., **Land Art**, in « Hessische Rundschau », 17 aprile.

H. Ohff, **Land-Art**, in « Der Tagesspiegel », 17 aprile.

D. Bourdon, **What on earth!**, in « Life Magazine », New York, 25 aprile, pp. 80-86.

R. Smithson, **Aerial art**, in « Studio International », vol. 177, n. 910, Londra, aprile, pp. 180-181.

B. Reise, **Untitled 1969: a footnote on art and minimal-stylehood**, in « Studio International », vol. 177, n. 910, Londra, aprile, pp. 166-172.

D. Ashton, **Exercise in anti-style**, in « Arts Magazine », vol. 43, New York, aprile, pp. 45-47.

P. Restany, **Le redoutable pauvreté de l'antiforme**, in « Combat », Parigi, aprile.

R. Kudielka, **The art of the real**, in « Das Kunstwerk » 7/8/XXII, Baden Baden, aprile-maggio, pag. 51.

P. Leider, **To introduce a new kind of truth**, in « The Sunday New York Times », New York, 25 maggio.

J. Perreault, **Art**, in « The Village Voice », New York, 29 maggio, pp. 14-16.

J. Pierre, **Les grandes vacances de l'art moderne**, in « L'Oeil », n. 173, Parigi, maggio, pp. 10-19.

Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrel, eds., **Art & Language**, numero speciale sulla conceptual art, Coventry, maggio.

A. Goldin, **Sweet mistery of life**, in « Art News », New York, maggio.

S. Lewitt, **Sentences on conceptual art**, in « Art-language », n. 1, New York, maggio.

B. Rose, **The politics of art: part III**, in « Artforum », New York, maggio.

C. Block, **Lettres from Holland**, in « Art International », Lugano, maggio, pag. 53.

D. L. Shirey, **Impossible art - What is nihil works**, in « Art in America », New York, maggio-giugno.

C. Millet, **Petit lexique de l'art pauvre**, in « Les Lettres Françaises », Parigi, 4 giugno.

P. Restany, **Povertà dell'arte povera**, in « Corriere della Sera », Milano, 15 giugno.

J. Mellow, **Art beyond art**, in « New Leader », New York, 23 giugno, pag. 29.

J. A. Thwaites, **In den Wind Geschrieben**, in « Christ und Welt », 27 giugno.

J. Clay, **Art tamed and wild**, in « Studio International », Londra, giugno.

P. Restany, **Hyper avantgarde**, in « Le nouveau planete », Parigi, luglio-agosto, pp. 31-38 (tradotto in «Pianeta», Milano, settembre-ottobre).

B. Scott, **Time on their hands**, in « Art News », vol. 68, n. 4, New York, estate, pp. 40-43.

H. Junker, **Ideas as art**, in « Newsweek », New York, 11 agosto, pag. 81.

F. Menna, **Dall'oggetto allo spazio vitale**, in catalogo « Al di là della pittura », San Benedetto del Tronto, luglio-agosto.

N. Lynton, **Impossible art - is it possible?**, in « New York Times », New York, 21 settembre.

M. Claura, **Extremisme et rupture**, in « Lettres Françaises », Parigi, 24 settembre, pp. 26-27.

J. Burnham, **Real time systems**, in « Artforum », New York, settembre, pp. 52-54.

A. Bonito Oliva, **America anti-form**, in « Domus », Milano, settembre.

R. Barilli, **Il « chiuso » e l'« aperto » nelle vicende recenti delle arti figurative**, Relazione al convegno di San Marino, San Marino, settembre.

C. Harrison, **Against precedents**, in « Studio International », vol. 178, Londra, settembre, pag. 90.

T. Trini, **Triologia del creator prodigo**, in « Domus », n. 478, Milano, settembre.

M. Claura, **Extremisme et rupture**, in « Lettres Françaises », Parigi, 1 ottobre, pp. 26-27.

V. Burgin, **Situational æsthetics**, in « Studio International », Londra, ottobre.

J. Kosuth, **Art after philosophy**, in « Studio International », Londra (part one: october; part two: november; part three: december).

L. Alloway, **The expanding and disappearing work of art**, in « Auction », vol. III, New York, ottobre, pp. 35-36.

P. Plagens, **The possibilities of drawing**, in « Artforum », vol. III, n. 2, New York, ottobre, pag. 55.

L. Lippard, **Time: a panel discussion**, in « Art International », Lugano, novembre.

P. Plagens, **557, 087: Seattle**, in « Artforum », New York, novembre.

H. P. Riese, **Ars Povera**, in « Hessischer Rundfunk Kulturelles Wort », trasmesso il 14 novembre, ore 17,30 - II programma, Berlino.

C. Harrison, **On exibitions and the world at large** (a conversation with Seth Siegelaub », in « Studio International », Londra, dicembre.

P. Restany, **L'avant-garde au XXème siècle** (voce « antiforme »), Andrè Balland éditeur, Parigi, pp. 37 à sqq.

F. Menna, **Con allegria e con rabbia**, in « Senzamargine », n. 1, Roma.

A. Boatto, **Poetiche europee dell'oggettualità**, in « L'arte moderna », Fabbri ed., n. 113, vol. XIII, Milano.

W. Andersen, **La scultura americana**, in « L'arte moderna », Fabbri ed., n. 115, vol. XIII, Milano.

A. Bonito Oliva, **Ipotesi per una rianimazione dei vivi**, in « Senzamargine », n. 1, Roma.

A. Bonito Oliva, **Gesti verticali e sociale corporale**, in « Tropico », n. 1, Roma.

A. Bonito Oliva, **Didattiche per una libertà**, in « Tempi moderni », n. 1, Bari.

G. Celant, **Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale, sensuoso**, in « Senzamargine », n. 1, Roma, pp. 32-46.

P. Gilardi, **Da Londra**, in « Flash Art », n. 6, Roma.

G. Van Elk, **Amalfi: arte povera en azioni povere**, in « Museum Journaal », serie 14, n. 1, Amsterdam.

U. Meyer, **De-objectification of the object**, in « Arts Magazine », vol. 43, New York.

W. Sharp, **Inleiding**, in « Kat. Earth, White Museum », Ithaca, New York.

1970

J. Gruen, **Fun house in space**, in « New York Magazine », vol. III, New York, gennaio, pag. 50.

D. L. Shirey, **Art in space**, in « Newsweek », New York, gennaio, pag. 63.

R. Barilli, **Coincidenza di opposti**, in « Gennaio 70 », catalogo III Biennale di Bologna, Bologna, gennaio, pp. 10-19.

T. Trini, **Mutare le attitudini concettuali in pratica**, in « Gennaio 70 », catalogo III Biennale di Bologna, Bologna, gennaio, pp. 26-29.

M. Claura, **Correspondence: conceptual misconceptions**, in « Studio International », Londra, gennaio, pag. 6.

G. Beringheli, **Un paracelso povero**, in « Il Lavoro », Genova, 6 gennaio.

C. Harrison, **Notes toward art work**, in « Studio International », Londra, febbraio.

C. Millet, **Conceptual art**, in « Opus International », Parigi, febbraio.

G. Battcock, **The politics of space**, in « Arts Magazine », vol. 44, n. 4, New York, febbraio, pag. 40.

J. Burnham, **Alice's head, reflection of conceptual art, Conceptual art's ideal medium is telepathy**, in « Artforum », vol. VIII, n. 5, New York, febbraio.

M. Mcnay, **Art povera: conceptual, actual or impossible art?**, in « Design », n. 250, Londra, febbraio.

D. Buzzati, **Ecco l'arte povera**, in « Corriere della sera », Milano, 9 febbraio.

G. Arato, **Arte povera e rivoluzione**, in « Secolo XIX », Genova, 25 febbraio.

M. De Micheli, **Candidi naturalisti e apprendisti stregoni**, in « Unità », Roma, 25 febbraio.

K. Hartmut Olbricht, **Ars Povera**, in « Die Kunst », n. 2, Monaco, febbraio.

C. Ruggeri, **Biennale dell'arte povera**, in « Il resto del Carlino », Bologna, 7 febbraio.

A. Del Guercio, **Il dilemma dei giovani**, in « Rinascita », Roma, 6 marzo.

M. Calvesi, **Schermi TV al posto dei quadri**, in « Espresso colore », n. 11, Roma, 15 marzo, pag. 39.

A. Bonito Oliva, **Le ciffre de l'homme**, in « Opus International », n. 16, Parigi, marzo.

M. Volpi Orlandini, **L'art pauvre**, in « Opus international », n. 16, Parigi, marzo.

L. Vergine, **L'Arte avviene nello spazio di tutti?**, in « Almanacco Letterario Bompiani ».

L. Vergine, **Al di là della pittura**, in « Metrò », n. 16, Venezia.

J. Perreault, **Long live Bertha!**, in « The Village Voice », New York, 30 aprile.

A. Goldin - R. Kushner, **Conceptual art as ojera**, in « Art News », vol. 69, n. 2, New York, aprile.

Opere generali

G. Battcock (a cura di) **Minimal art**, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1968.

S. Siegelaub, J. W. Wendler, **The Xerox book**, New York, 1968.

G. Celant (a cura di) **Arte povera più azioni povere**, con scritti di Dorfles, Trini, Boarini, Menna, Oliva, Bartolucci, Martin, Trimarco, Pistoletto, Prini, Calzolari, Celant, Bonfiglioli. Rumma editore, Salerno, 1969.

C. Lonzi, **Autoritratto**, De Donato editore, Bari, 1969.

G. Celant, **Arte povera**, Mazzotta editore, Milano (coedit.: Studio Vista, Londra; Studio Wasmuth, Tubingen; Praeger Pub., New York), 1969.

Cataloghi - Mostre

Eccentric Abstraction (a cura di L. Lippard), « Fishbach gallery », New York, 1966.

Fuoco, immagine, acqua, terra, galleria « l'Attico », Roma, maggio 1967.

Arte povera (a cura di G. Celant), galleria « La Bertesca », Genova, settembre 1967.

Con tem l'azione (a cura di D. Palazzoli), gallerie « Il Punto, Stein, Sperone », Torino, dicembre 1967.

Arte povera (a cura di G. Celant), De' Foscherari, Bologna, febbraio 1968.

Some more beginnings, experiments in art and technology in collaboration with the Brooklyn Museum and the Museum of Modern Art, New York, 1968.

4 Documenta (Katalog 1), Kassel, 1968.

January 5-31, 1969, S. Siegelaub, New York, 1969.

March 1969, S. Siegelaub, New York, 1969.

Op Losse Schroeven (Situaties en Cryptostructuren), Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 marzo - 27 aprile 1969.

When attitudes become form (a cura di H. Szeemann), Kunsthalle, Berna, 22 marzo - 27 aprile 1969.

Here and now, Washington University Gallery of Art, Steinberg Hall, St. Louis, 1969.

Soft art, New Jersey State Museum, Trenton, 1969.

Information 10/1, Aktionsraum 1, Monaco, 1969.

Konzeption-Conception (a cura di R. Wedewer e K. Fisher), Städtischen Museum, Leverkusen, 1969.

Verborgene Strukturen (a cura di D. Honisch e W. A. L. Beeren), Museum Folkwang, Essen, 9 maggio - 22 giugno 1969.

Anti-illusion: procedures/materials (a cura di K. Momte e Tucker), Whitney Museum of American Art, New York, 19 maggio - 6 luglio 1969.

tione« eeaa »odeW

Simon Fraser exibition (a cura di S. Siegelaub), Burnaby B. C., Canada, 19 maggio - 19 giugno 1969.

Art by telephone (a cura di Van der Marck), Museum of Contemporary Art, Chicago, 1969.

Land Art (a cura di G. Shum), Ferneshgalerie, Berlino, 1969.

Lettres (a cura di P. Simkin), Philadelphia, 11-31 luglio 1969.

Andre, Barry, Dibbets, Huebler, Kosuth, Lewitt, Long, N. E. Thing Co. ltd. Smithson, Weiner (a cura di S. Siegelaub), New York, luglio-settembre 1969.

Prospect 69, Kunsthalle Dusseldorf, Dusseldorf, 30 settembre - 12 ottobre 1969.

557087 (a cura di L. Lippard), Seattle Art Museum, Seattle, ottobre 1969.

Art in process IV (a cura di E. H. Varian), Finch College, Museum or Art, New York, 11 dicembre - 26 gennaio 1970.

Tabernakel, Louisiana Revy, numero speciale, Humlebœck, gennaio 1970.

955,000 (a cura di L. Lippard), Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada, gennaio 1970.

Gennaio 70 (a cura di Barilli, Calvesi, Trini), III Biennale Bolognese, Bologna, gennaio 1970.

20 Paris IV.70 (a cura di M. Claura), S. Siegelaub pub., Parigi, aprile 1970.

Art in the mind, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1970.

Conceptual art and conceptual aspects, Cultural Center, New York, 1970.

Conceptual art (a cura di G. Celant), Casabella ed., n. 348, Milano, maggio 1970.

Information (a cura di K. Mc Shine), Museum of Modern Art, New York, estate 1970.

questo lavoro è dedicato a Marcello Rumma

fotografie di:

Claudio Abate
Ole Biörndal Bagger
Klaus Baum
Eva Beuys
Van der Bichelaer
Bressano
Rudolph Burckhardt
Jay Cantor
Thomas Cugini
Klophaus
Richard Landry
Peter Moore
André Morain
Ugo Mulas
Paolo Mussat
Dick Van der Net
Eric Pollitzer
Walther Russel
Shunk-Kender
Frank J. Thomas
Herb Weitman

catalogo
design: Franco Mello

stampa: tipografia Impronta
Torino
12-6-1970

Elenco delle pubblicazioni del Museo Civico di Torino

Cataloghi di mostre organizzate dal Museo:

Gotico e Rinascimento in Piemonte, 1938, di V. Viale, pp. 294 di testo, tavv. 382 in nero. *Esaurito*

Arazzi e tappeti antichi, 1948, di M. e V. Viale, in 4°, pp. 248 di testo, tavv. 172. Ed. ILTE, 1951.

Marc Chagall, 1953, di J. Lassaigne, 2ª edizione, pp. 64 di testo e tavv. 141 in nero e a colori.

Espressionismo ed arte tedesca del XX secolo, 1954, di L. Reidemeister, G. Aust, L. Mallé, pp. 76 di testo, tavv. 170 in nero e a colori.

Manierismo piemontese e lombardo del '600, 1955, di G. Testori, pp. 68 di testo, tavv. 60. *Esaurito*

Disegni scenografici dei Galliari, 1956, di M. Viale Ferrero, pp. 46 di testo, figg. 9 in nero. *Esaurito*

Pietro Bagetti, 1957, di M. Viale Ferrero, pp. 30 di testo, figg. 32 in nero.

Arte del Gandhara e dell'Asia Centrale, 1958, di G. Tucci e di M. Bussagli, pp. 128 di testo e tavv. 64 in nero. Ediz. Colombo, Roma. *Esaurito*

Il kimono giapponese anima di un popolo, 1958, di Tomoyuki Yamanobe, pp. 40 di testo e tavv. 16 in nero. *Esaurito*

Tanzio da Varallo, 1959, di G. Testori, pp. 64 di testo, tavv. 166 in nero e a colori.

Capolavori d'arte moderna in raccolte private, 1959, di M. Valsecchi, pp. 60 di testo, tavv. 123 in nero e a colori.

Shiko Munakata, 1960, di Sôetsu Yanagi, pp. 18 di testo, tavv. 18 in nero.

Robert e Sonia Delaunay, 1960, di G. Weelen e M. Rocher-Jauneau, pp. 50 di testo, tavv. 43 in nero e a colori.

Attività archeologica italiana in Asia, 1960, di G. Gullini, pp. 70 di testo, tavv. 33 in nero e a colori.

Nicola de Staël, 1960, di F. Russoli, pp. 48 di testo, tavv. 117 in nero e a colori.

5 scultori: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani, 1960, di M. Masciotta, pp. 14 di testo, tavv. 18 in nero.

La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane, 1961, di G. Marchiori e F. Russoli, pp. 24 di testo, tavv. 219 in nero e a colori.

L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo, 1961, di G. Bazin, pp. 196 di testo, tavv. 78 in nero. *Esaurito*

L'Afghanistan dalla preistoria all'Islam. Capolavori del Museo di Kabul, 1961, di G. Gullini, pp. 172 di testo, tavv. 66 in nero e a colori.

Collezione G. David Thompson, 1962. Prefazioni di G. D. Thompson e A. H. Barr Jr., pp. 38 di testo, tavv. 46 a colori e 52 in nero.

Giovanni Battista Piranesi (Acqueforti e disegni), 1961, di F. Salamon, pp. 66 di testo, tavv. 161 in nero. *Esaurito*

Aspetti del 2° Futurismo torinese, 1962, di E. Crispolti e A. Galvano, pp. 112 di testo, tavv. 99 in nero e a colori.

Hans Richter, 1962, di F. Russoli, pp. 40 di testo, tavv. 47 in nero.

Strutture e Stile, 1962, di M. Tapié e L. Moretti, pp. 28 di testo, tavv. 42 nero, 42 colori.
Francis Bacon, 1962, di L. Carluccio, pp. 112 di testo, tavv. 12 a colori e 71 in nero. *Esaurito*

Jean Pougny, 1962, di L. Mallé, pp. 90 di testo, tavv. 13 a colori e 99 in nero.

Giacomo Balla, 1963, di E. Crispolti e M. Drudi Gambillo, pp. 210 di testo, tavv. 21 a colori e 106 in nero.

Sculture Buddiste dello Swat, 1963, pp. VIII-18 di testo, tavv. 107 in nero.

Mostra del Barocco piemontese, 1963. A cura di Vittorio Viale, in tre volumi:

I. *V. Viale*, La mostra; *M. Bernardi*, Le sedi; *N. Carboneri*, Architettura; *M. Viale Ferrero*, Scenografia.

II. *A. Griseri*, Pittura; *L. Mallé*, Scultura; *M. Viale Ferrero*, Arazzi.

III. *V. Viale*, Mobili ed intagli - Maioliche - Porcellane; *M. Viale Ferrero*, Stoffe e ricami; *A. Bargoni*, Argenti; *M. Bersano Begey*, Libri e legature; *A. S. Fava*, Monete e medaglie.

Complessive pp. 542 di testo, tavv. 58 a colori e 1284 in nero.

Luigi Spazzapan, 1963, di L. Carluccio, pp. 48 di testo, tavv. 12 a colori e 178 in nero.

Franz Kline, 1963, di F. O'Hara, pp. 36 di testo, tavv. 5 a colori e 68 in nero.

80 Pittori da Renoir a Kisling, 1964, di O. Ghez e F. Daulte, pp. 52 di testo, tavv. 95 a colori e 133 in nero.

Felice Casorati, 1964, di L. Carluccio, pp. 41 di testo, tavv. 14 a colori e 227 in nero.

Sculture in metallo, 1964, pp. 33 di testo, tavv. 31 in nero.

Vieira da Silva, 1964, di L. Carluccio, G. Kueny, V. Viale, pp. 264, tavv. 10 a colori e 106 in nero.

Il Medagliere delle raccolte numismatiche torinesi, 1964, di A. S. Fava, L. Sachero, V. Viale, pp. 224 di testo, tavv. 8 a colori e 58 in nero.

Hans Hofmann, 1965, di W. C. Seitz, pp. 104 di testo, tavv. 8 a colori e 38 in nero.

Steichen il fotografo, 1965, di R. d'Harnoncourt, pp. 20, tavv. 8 in nero.

Capolavori del Museo di Bagdad, 1965, di G. Gullini, pp. 114 di testo, tavv. 7 a colori e 130 in nero.

I Sei di Torino, 1965, di V. Viale, G. C. Argan, C. Levi, E. Paulucci, pp. 23 di testo, tavv. 12 a colori e 189 in nero.

Sutherland, 1965, di D. Cooper, F. Russoli, V. Viale, pp. 24 di testo, tavv. 16 col., 127 in nero.

Barbara Hepworth, 1965, di G. Marchiori e V. Viale, pp. 16 di testo, tavv. 46 in nero.

Massimo d'Azeglio, dipinti e documenti, 1966, di A. Dragone, E. Bottasso, L. Mallé, pp. 160 di testo, tavv. 3 a colori e 79 riproduzioni in nero. *Esaurito*

Hans Hartung, 1966, di L. Mallé e G. Marchiori, pp. 50 di testo, tavv. 14 a colori e 130 in nero.

Robert Motherwell, 1966, di L. Mallé, F. O'Hara, pp. 57 di testo, tavv. 9 a colori e 80 in nero.

Bram van Velde, 1966, di L. Mallé, pp. 35 di testo, tavv. 17 a colori e 47 in nero.

Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale, 1967, di L. Mallé e G. Testori, pp. 68 di testo, tavv. 13 a colori e 100 in nero. *Esaurito*

Julio Gonzalez, 1967, di L. Mallé, pp. 44 di testo, tavv. 12 a colori e 85 in nero.

Anna Eva Bergman, 1967, di L. Mallé, pp. 45 di testo, tavv. 7 a colori e 64 in nero.

I Pittori italiani dell'Associazione internazionale Arti plastiche (UNESCO), 1968, di L. Mallé, presentazione di E. Paulucci, pp. 75 di testo, tavole 185 in nero.

L'incisione europea dal XV al XX secolo, 1968, di L. Mallé e F. Salamon.

1ª edizione, aprile 1968, pp. 300 di testo, tavole 9 a colori e 230 circa in nero. *Esaurito*

2ª edizione, maggio 1968, pp. 300 di testo, tav. 11 a colori, 250 tav. in nero, con 321 illustrazioni.

Osvaldo Licini, 1968, di Zeno Birolli e Aldo Passoni, presentazione di L. Mallé, pp. 66 di testo, tav. 28 a colori e 152 in nero.

Louise Nevelson, 1969, di L. Mallé, pp. 38 di testo, tavole 25 in nero.

I simboli nelle monete argentee repubblicane e la vita dei Romani, 1969, di A. S. Fava, pp. 120 di testo, tavv. 6 a colori e 98 in nero.

New-dada e pop art newyorkesi, 1969, di L. Mallé, pag. 40 di testo, tavv. 9 a colori e 76 in nero. *Esaurito*

Atanasio Soldati, 1969, retrospettiva, introduzione e catalogo di N. Ponente, presentazione di L. Mallé, pp. 56 di testo, tav. 226 di cui 28 a colori.

Lucio Fontana, 1970, introduzione e catalogo di A. Passoni; presentazione di L. Mallé, pp. 75 di testo, tav. 229 di cui 38 a colori.

Gérard Schneider, 1970, con scritti di E. Jonesco, L. Mallé, G. Marchiori, pp. 48 di testo, tavole 80 in nero e 14 a colori.

Arte povera in Europa, 1970, con scritti di G. Celant, L. Lippard e A. Passoni; presentazione di L. Mallé, pag. 50 di testo e tavole 184 in nero.

Cataloghi di sezione e guide del Museo:

Il Museo Civico di Torino, 1959-1960, di V. Viale, 1960, pp. 55 di testo, tavv. 10 a colori e 210 in nero. *Esaurito*

Dipinti del Museo Civico d'Arte antica, 1963, di L. Mallé, pp. 240 di testo, tavv. 24 a colori e 336 in nero.

Sculture del Museo Civico d'Arte antica, 1966, di L. Mallé, pp. 262 di testo, tavv. 8 a colori e 316 in nero.

La Sezione di Arte Orientale del Museo Civico di Torino, 1966, di A. Invernizzi, pp. 120 di testo, tavv. 3 a colori e 58 in nero.

Il Museo Sperimentale d'arte contemporanea della città di Torino, 1967, con scritti di E. Battisti, G. Celant, L. Mallé, A. Passoni, pp. 53 di testo, tavv. 170 in nero.

Guida breve alla Galleria Civica d'arte moderna, 1968, con testo italiano, francese e inglese, pag. 70, riproduzioni 119.

Dipinti della Galleria d'arte moderna, 1968, di L. Mallé, pp. 321 di testo, 770 riproduzioni (di cui 51 a colori).

Gli smalti - Gli avori del Museo Civico d'Arte antica, di L. Mallé, 1969, pag. 286 di testo, tavv. 7 a colori e 234 in nero.

La collezione Giovanni Battista de Gubernatis (oli, acquerelli, disegni), 1969, di Aldo Passoni, pp. 80 di testo, tavole 16 a colori e 152 in nero.

Cataloghi di mostre organizzate dall'« Associazione Amici Torinesi dell'Arte contemporanea » in collaborazione col Museo Civico di Torino:

Le Muse Inquietanti (maestri del Surrealismo), 1967, di L. Carluccio, presentazione di L. Mallé, pp. 30 di testo, tavole 204 in nero. *Esaurito*

Il Sacro e il Profano nell'arte dei Simbolisti, 1969, di L. Carluccio, presentazione di L. Mallé, pp. LX di testo, tav. 371 in nero.

El

Ca
Mu

Go
V.

Ar
in

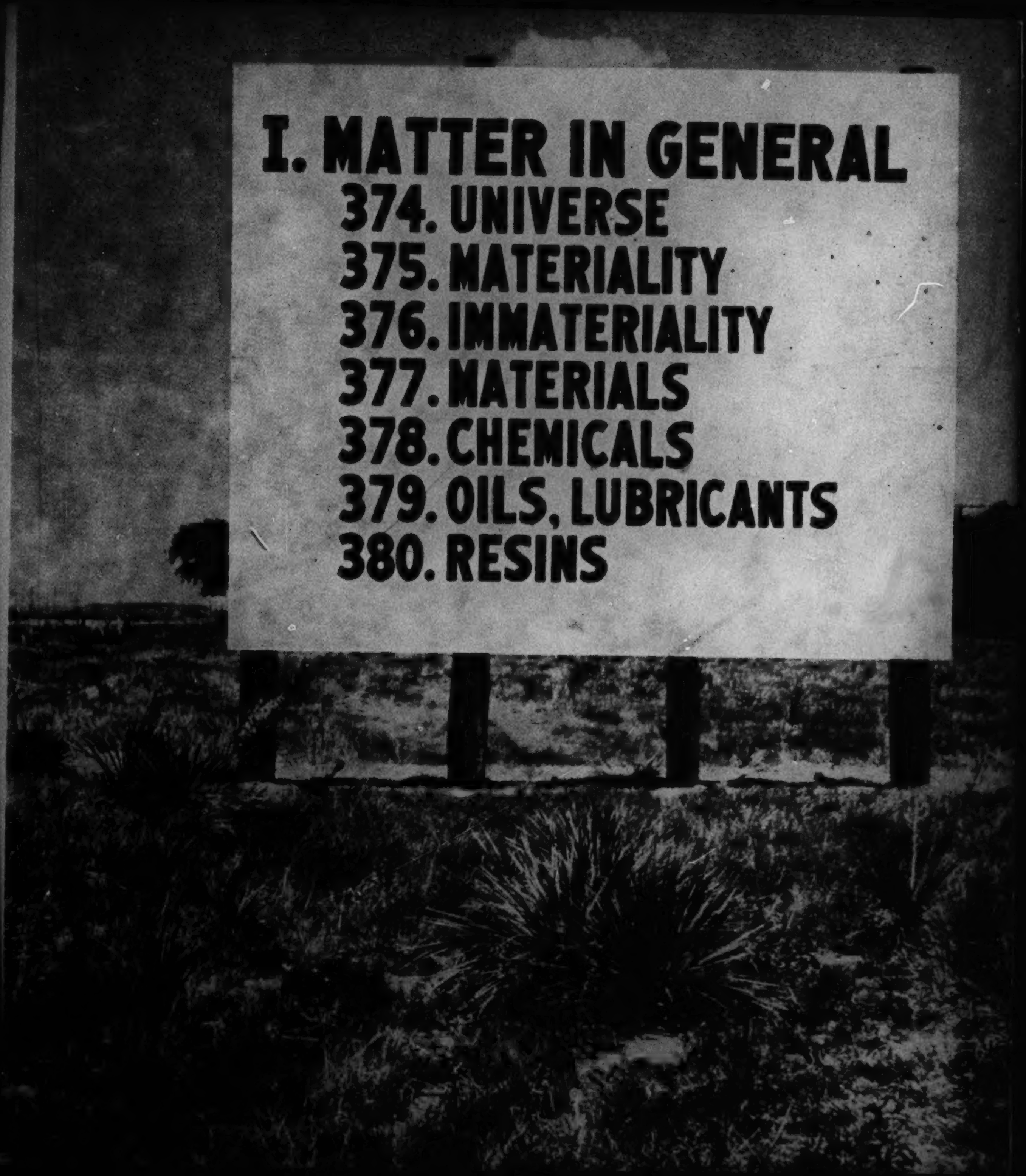
M.
zi
co

Er
lo
pp

N
1!

D
V

[illegible]


I. MATTER IN GENERAL
374. UNIVERSE
375. MATERIALITY
376. IMMATERIALITY
377. MATERIALS
378. CHEMICALS
379. OILS, LUBRICANTS
380. RESINS